Reflexões sobre aspectos culturais, teóricos e práticos da arte de traduzir, escritos em estilo agradável e comunicativo. Um livro fascinante e uma rica fonte de referências para todos os estudiosos e profissionais da tradução literária.

José Paulo Paes é um dos mais notáveis tradutores em atividade no país, com larga experiência e grande produção. Tem traduzido do inglês, francês, espanhol, italiano e grego moderno. É também renomado ensaísta e poeta.

ISBN 978-85-08-03731-5

PAULO PAES ■ TRADUÇÃO: A PONTE NECESSÁRIA

JOSÉ PAULO PAES

TRADUÇÃO A PONTE NECESSÁRIA

LEMAS

DUZIR

editora ática

Para um país como o Brasil, que, ao lado das restrições materiais, conta com o isolamento do universo da língua portuguesa, a produção cultural estrangeira é um alimento da maior importância. É só através da tradução que a maioria dos leitores têm acesso ao que de melhor se escreve nos outros países; porém é incontestável que a média das traduções aqui publicadas deixa muito a desejar. Entre as várias dificuldades enfrentadas pelo tradutor na busca do aprimoramento profissional, destaca-se a escassez de obras que discutam o assunto.

Neste panorama um tanto desolado avulta a figura de José Paulo Paes. Considerado um dos melhores tradutores do país, ele é capaz não só de traduzir com erudição e sensibilidade como também de elaborar e transmitir muito da sua valiosa experiência, adquirida em quarenta anos de vida profissional.

Nesta coletânea de ensaios, José Paulo Paes reflete sobre a importância cultural da tradução — segundo ele, "uma atividade tão menosprezada quanto útil", a "ponte necessária" entre os textos e os povos. Detendo-se em diversos aspectos e problemas da arte de traduzir, relata suas dificuldades e seus achados, suas alegrias e seus impasses no corpo-a-corpo

José Paulo Pae

TRADUÇÃO: A PONTE NECESSÁRIA

aspectos e problemas da arte de traduzir

Série
Temas
volume 22
Estudos literários

TEXTO
EDITOR
Fernando Paixão
ASSISTÊNCIA EDITORIAL
Isa Mara Lando
PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS
Janice Maria Flórido
ARTE
CAPA
Isabel Carballo
PROJETO GRÁFICO (MIOLO)
Adelfo M. Suzuki
COORDENAÇÃO GRÁFICA
Tadao Uwagoya
COMPOSIÇÃO E PAGINAÇÃO EM VÍDEO
Neide Hiromi Toyota
Dirce Ribeiro de Araújo

Impressão e acabamento
Gráfica Caraíbas

"A redução no preço deste livro foi tornada possível pela co-edição patrocinada pela *Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo*".

1ª edição
2ª impressão

ISBN 978-85-08-10373-7

2008

Av. Otaviano Alves de Lima, 4400 - São Paulo - SP - CEP 02909-900
Tel.: (11) 3990-2100 - Fax: (11) 3990-1784
Internet: www.atica.com.br - www.aticaeducacional.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Faz perto de quarenta anos que traduzo profissionalmente. Ao longo deles, sozinho ou em colaboração, verti mais de meia centena de livros, além de ter revisto, palavra por palavra, um bom número de versões feitas por tradutores mais bisonhos do que eu. Iniciei-me nesse tão necessário quão menosprezado ofício levado pela necessidade econômica. Hoje me orgulho de o praticar por gosto e por vocação, nele encontrando uma via segunda de criação, a par da minha atividade de poeta e ensaísta. As credenciais que eu podia apresentar, quando nele comecei, eram tão-só um apaixonado interesse pela literatura, alguns conhecimentos de inglês, francês e espanhol, e um razoável domínio do português literário. Faltava-me, porém, uma formação lingüística mais sólida, e eu ignorava os macetes mais comuns da técnica tradutória. Estes, tive de aprendê-los aos trancos e barrancos, errando e corrigindo os erros à medida que a experiência me ensinava a detectá-los. Lembro-me de que, numa das primeiras traduções a que me abalancei, cotejei o tempo todo o meu texto com o de duas outras versões de boa qualidade, uma em espanhol, a outra em português (o original era em inglês). Foi um exercício utilíssimo, que me introduziu na intimidade da oficina tradutória e me ensinou os seus principais procedimentos. Ainda hoje acho prática das mais salutares esse tipo de cotejo, desde que quem o faça se esforce por chegar a soluções próprias para os problemas

encontrados, em vez de aceitar prontamente, por comodidade ou preguiça, soluções alheias. Estas devem servir menos como quebra-galhos oportunos do que pontos de referência instigadores.

Em anos mais recentes, procurei aprender um pouco de outros idiomas — italiano, alemão, latim, grego antigo e moderno, — para alargar o meu campo de ação. Aprendizado feito na maior parte do tempo, tanto quanto o dos três idiomas já mencionados, por via autodidática, com vistas não a falá-los, mas a poder ler textos neles escritos. Isso, evidentemente, com a ajuda constante de dicionários e gramáticas. Meio de brincadeira, meio a sério, costumo dizer que traduzo porque, devido às limitações do meu conhecimento de línguas estrangeiras, não consigo entender bem o que nelas leio. Embora eu não pretenda absolutamente preconizar o domínio imperfeito do idioma-fonte como ideal tradutório — o qual está antes, quase excusava dizer, no perfeito bilingüismo, — nem por isso deixo de reconhecer-lho a vantagem no incitar o tradutor a consultar mais freqüentemente os dicionários e a desconfiar sempre das certezas intuitivas. Pois há uma diferença fundamental entre compreender e traduzir, diferença que salta à vista toda vez que se ouve alguém dizer: "Compreender eu compreendi, mas não sei explicar". De tal compreendedor inarticulado se distingue o tradutor — e o dicionarista, seu guia de todos os momentos, — pelo fato de saber explicar num idioma-alvo o que entendeu do idioma-fonte.

Deve-se possivelmente à consciência das minhas lacunas de autodidata o fato de só há uns poucos anos eu me ter por fim atrevido a escrever sobre aspectos da arte de traduzir. Não como tradutólogo, que não o sou, mas como um profissional necessitado de refletir acerca do seu próprio ofício. Os textos reunidos no presente volume são, portanto, reflexões não-sistemáticas de um tradutor em torno de questões da teoria e da prática da tradução. Reflexões que, desenvolvidas com base na leitura de obras básicas de tradutologia tanto quanto na experiência profissional do seu autor, almejam ser de alguma utilidade a quantos se interessem pelo assunto. Daí o tom pedestre da linguagem e a preocupação de não abusar dos tecnicismos. Com uma só exceção, esses textos foram inicialmente publicados em jornais e revistas, conforme se indica a seguir, tendo sofrido modificações de pouca monta ao serem revistos para publicação em livro.

"A tradução literária no Brasil" foi um artigo escrito para o número especial do "Folhetim" da *Folha de S. Paulo* dedicado à tradução (18/9/83). Ao incluí-lo aqui, não lhe quis desvirtuar a intenção inicial, que era a de, nos limites de um artigo de jornal, traçar um resumidíssimo itinerário histórico da atividade tradutória entre nós. Contentei-me em atualizar os dados referentes aos últimos anos com umas poucas inclusões, deixando a pesquisadores mais bem informados e de maior fôlego a "tarefa ciclópica" a que me refiro logo no início do artigo.

"Sobre a tradução de poesia" é uma retomada das principais questões que abordei na palestra de encerramento da oficina de tradução de poesia por mim ideada e dirigida no Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP de abril a outubro de 1987. Os exemplos citados sob a rubrica "Lucros & perdas" dizem respeito a versões apresentadas em classe pelos participantes da oficina. Juntamente com o meu texto, estão recolhidas no volume *Transverso*, coletânea de poemas traduzidos publicada pela Editora da Universidade Estadual de Campinas em 1988.

"Metáfora e memória" serviu de prefácio ao *Dicionário de expressões idiomáticas e metafóricas português-inglês*, de Martha Steinberg e Sidney Camargo (S. Paulo, E.P.U., 1989), tendo sido anteriormente publicado no suplemento "Cultura", de *O Estado de S. Paulo*, de 9/9/89. Nesse mesmo suplemento, em 23/10/83, apareceu, com alguns cortes, "Sol e formol", cujo texto integral consta no volume *Território da tradução*, organizado por Iumna Maria Simon (Campinas, IEL/UNICAMP, 1984).

"Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto" foi publicado no n.º 9 da revista *Tradução & Comunicação* (S. Paulo, Ed. Álamo, dezembro de 1986), em cujos números 4 (julho de 1984) e 6 (junho de 1985) apareceram "Sob o signo de Judas" e "Uma odisséia tradutória".

"Os modestos construtores", escrito a pedido do então jornal, hoje revista, *Leia*, foi ali publicado em janeiro de 1987.

Finalmente, "Sobre a crítica de tradução" foi publicado no suplemento "Letras" da *Folha de S. Paulo* em 21/4/90.

J. P. P.

Maio de 1990.

A TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL

1. Uma tarefa ciclópica

Quem se propuser algum dia a escrever a história da tradução literária no Brasil terá certamente de enfrentar as mesmas dificuldades encontradas pelos demais pesquisadores do nosso passado ou do nosso presente menos imediato. O reduzido número de bibliotecas públicas existentes entre nós, a par da pobreza de seus acervos e da deficiente catalogação deles, são limitações por demais conhecidas para que seja preciso insistir no assunto. Basta lembrar que tais limitações se agravam no caso do livro traduzido, comparativamente ao livro de autor nacional. É fácil compreender seja dada a este maior atenção do que àquele, e se já dispomos hoje de bibliografias da literatura brasileira, não tenho notícia de nenhum levantamento histórico, abrangente e seletivo, das traduções literárias publicadas no país.

Compreensivelmente também, a nossa historiografia costuma dar escassa atenção à atividade dos tradutores. Na alentada *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, são raras as referências a eles. Sílvio tinha inclusive preconceito contra as traduções de poesia: considerava-as "verdadeiros jogos de paciência inutilmente gasta", pois, no seu entender, a "poesia não se traslada sem perder a mor parte de sua essência".[1] Somente na *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins,[2] inventário críti-

co, incrivelmente minucioso e erudito, de nossa produção intelectual em livro, que é acompanhada por assim dizer ano por ano, vamos encontrar referências mais freqüentes à tradução, particularmente no seu período áureo entre nós, ou seja, as décadas de 1940 e 1950. Foi em dados colhidos nessas duas fontes, e complementados pelos de outras fontes menos sistemáticas, que se baseou o presente ensaio, cujo propósito não é senão esboçar o itinerário histórico e apontar alguns dos principais cultores da arte de traduzir no quadro geral de nossas atividades literárias. Mas antes convém sublinhar alguns pontos de importância.

O primeiro deles é o de que a influência das traduções sobre a literatura criativa brasileira é limitada. Isso porque muitos de nossos poetas, romancistas e teatrólogos, por conhecerem idiomas estrangeiros, puderam travar conhecimento com os autores de que iriam eventualmente sofrer influência antes de eles haverem sido vertidos para o português. Desses idiomas de cultura, o principal foi decerto o francês, a ponto de Joaquim Nabuco, em fins do século passado, ter podido escrever que "o Brasileiro (...) lê o que a França produz. Ele é, pela inteligência e pelo espírito, cidadão francês (...) vê tudo como pode ver um parisiense desterrado de Paris".[3] Foi, por exemplo, através de versões francesas que quase todos os nossos românticos tomaram contacto com a poesia de Byron, a qual iria exercer grande ascendente sobre a geração de Álvares de Azevedo; só este e Pinheiro Guimarães, segundo Brito Broca,[4] a teriam lido no original.

Se as traduções vernáculas tiveram limitada influência sobre os produtores da literatura brasileira, pelo menos até o primeiro quartel deste século, o mesmo não se pode dizer quanto aos seus consumidores. Sobre estes exerceram elas uma ação por assim dizer pedagógica, apresentando-lhes os grandes autores de outras literaturas e colaborando assim decisivamente para educar-lhes o gosto, ao mesmo tempo que lhes forneciam pontos de referência para uma visão comparativa das obras originariamente escritas no seu próprio idioma. Mas modernamente, sobretudo a partir da década de 30, com o desenvolvimento de nossa indústria editorial e o conseqüente aumento do número de obras traduzidas postas ao alcance do público ledor, declinou radicalmente a hegemonia do francês tão deplorada por Joaquim Nabuco, passando as traduções a influir inclusive sobre os nossos criadores literários. Foi o que Osman Lins viu muito bem quando observou: "Necessita o escritor

brasileiro, mais que os de expressão francesa ou saxônica, do convívio com outras literaturas. Tal convívio pode ocorrer mediante o conhecimento de outras línguas. Acho, entretanto, que produz melhores resultados quando o escritor dispõe de um número apreciável de obras bem traduzidas. Não apenas devido ao fato de que o escritor raramente domina vários idiomas, mas também porque o contacto com o texto traduzido (e a tradução tende a exercer pressões renovadoras sobre as estruturas lingüísticas do país receptor) permite uma fruição mais ágil, tendo ainda a vantagem de manter o fruidor de uma obra alienígena em contacto com a sua própria língua".[5]

Nessa arguta estimativa do papel, a um só tempo renovador e vernaculizante da tradução, cumpre atentar particularmente para as frases "obras bem traduzidas" e "vários idiomas". Uma história da tradução no Brasil deveria ser, não um mero catálogo de títulos, mas um catálogo seletivo, *raisonné*, em que fosse feita a indispensável distinção crítica entre boas e más versões. Deveria ela também considerar em separado cada língua ou literatura, indicando quais dos seus textos mais importantes já se acham vertidos, a fim de se ter uma medida do conhecimento de cada literatura possibilitado, por via tradutória, ao leitor brasileiro. Mas essa tarefa ciclópica, a ser realizada, se jamais o for, por equipes de especialistas, nada tem a ver, obviamente, com um despretensioso artigo como este.

2. Nos tempos da Colônia

A tradução, entendida como atividade regularmente exercida para atender à demanda literária de um público ledor, não existiu nem poderia jamais ter existido no Brasil colonial. Durante os três séculos em que esteve sob a tutela sufocante do absolutismo português, a vida intelectual do país foi mofina. Interessado tão-só nos produtos agrícolas ou no ouro que daqui extraía, e na exclusividade do mercado de que aqui dispunha para as suas mercadorias, Portugal fez o quanto pôde para manter a sua colônia transatlântica em estado de inferioridade mental. Não só proibiu a instalação no Brasil de uma universidade e de tipografias como também, através de uma censura férrea e de um ensino jesuítico de índole retrógrada e imobilista, cuidou de impedir a circulação de

perigosas "idéias estrangeiras". Se se tiver em conta que o papel da atividade tradutória é precisamente o de pôr as "idéias estrangeiras" ao alcance do entendimento nacional, não será difícil entender por que ela praticamente inexistiu durante o nosso período colonial.

Este "praticamente" deixa espaço bastante para as poucas exceções. Talvez se possa considerar como um dos marcos históricos da tradução entre nós a publicação em Lisboa, no ano de 1618, de um *Catecismo na língua brasílica*, preparado pelo Pe. Antônio de Araújo. Não se trata, claro está, de obra de natureza literária, e sim estritamente pragmática, para servir de instrumento no trabalho missionário da catequese. Todavia, com ser uma adaptação da doutrina cristã à língua dos selvícolas, configurava-se o *Catecismo* do Pe. Antônio de Araújo como uma daquelas "pontes" entre duas línguas que compete à tradução edificar, sendo paradoxalmente a língua estrangeira, no caso, o português. Como tradução adaptativa também, mas já agora de índole exclusivamente literária, se podem considerar as paráfrases ou imitações de Quevedo e Gôngora encontráveis na produção de Gregório de Matos, o mais importante poeta barroco das Américas. Sílvio Júlio as cosiderava deslavados plágios, mas Wilson Martins pondera que, em certos casos, o suposto plágio "nada ficava devendo ao original, se é que o não melhorava".[6] Quanto às traduções em prosa deixadas por Diogo Gomes Carneiro, um esquecido letrado brasileiro do século XVII cuja sermonística foi recentemente avaliada por Massaud Moisés no volume inicial de sua *História da literatura brasileira*, e que verteu do latim a *História da guerra dos tártaros*, de Valente d'Oliveira, do toscano parte da *História do capuchinho escocês*, de Renchino, bem como, do castelhano, uma obra edificante de Nieremberg, pode-se dizer que elas têm interesse meramente histórico.

Em fins do século XVIII, sobretudo entre os poetas do arcadismo mineiro, a tradução teve o caráter de um exercício de arejamento, de um esforço de emergir dos acanhados e anacrônicos limites do universo mental português para os horizontes bem mais amplos da literatura italiana e francesa. Cláudio Manuel da Costa, além de ter sido o autor dos melancólicos sonetos cuja "imaginação da pedra" levou Antônio Cândido a considerá-lo, dos poetas mineiros, "o mais profundamente preso às emoções e valores da terra",[7] traduziu, ora em rima solta, ora em boa prosa teatral,

sete peças de Pietro Metastasio, criador do melodrama poético que tanto o celebrizou na Europa dos setecentos; o dramaturgo italiano, por sua vez, dedicou ao seu devotado tradutor brasileiro uma cantata e um drama lírico. Outro árcade mineiro, José Basílio da Gama, também verteu para o português um poema de Metastasio, *A liberdade*, que chegou a ser publicado em volume (Lisboa, 1776).

Conquanto tivessem sido afetados de perto pelas idéias libertárias dos Enciclopedistas, os Inconfidentes não se atreveram a traduzir-lhes nenhum dos escritos, tidos como altamente subversivos pela censura do Reino, ferrenha perseguidora das "idéias francesas". Mas dois padres carmelitas da Bahia, membros da sociedade secreta "Cavaleiros da Luz", da qual se teria originado a Conspiração dos Alfaiates de 1798 (que alguns consideram a primeira revolução social brasileira), foram mais corajosos: traduziram do francês a *Nova Heloísa* de Rousseau, a *Revolução do tempo passado*, de Volney, e os discursos incendiários de Boissy d'Anglas, textos que evidentemente não puderam ser editados em livro, mas que, copiados e recopiados a mão, circularam na clandestinidade.

A impressão de jornais e livros só se tornaria possível após a vinda de D. João VI para cá, quando o Brasil finalmente se abre para o mundo, inclusive o mundo das idéias. Em 1808 fundou-se no Rio a Impressão Régia, a nossa primeira tipografia, já que as tentativas anteriores de aqui instalar prelos haviam sido severamente coibidas pelo governo colonial. Dois anos depois de sua fundação, a Impressão Régia imprimia um livro traduzido pelo conde de Aguiar, o *Ensaio sobre a crítica*, do poeta inglês Alexander Pope; aliás, em 1809 criara-se na Academia Militar do Rio uma cadeira de inglês, iniciativa decididamente pioneira, porquanto o ensino de línguas modernas não constava no currículo dos colégios jusuítas: neles, em matéria de idiomas estrangeiros, só se ministravam o latim e o grego. E em 1813 noticiava Hipólito José da Costa no seu corajoso *Correio brasiliense*, jornal antiabsolutista editado em Londres, o aparecimento de "algumas traduções impressas no Brasil, e entre outras a *Henríada* de Voltaire", obra que dez anos antes, na corte de Lisboa, acrescentava ele maliciosamente, "entrava no número dos livros que se não podiam ler sem correr o risco de passar por ateu, pelo menos por Jacobino".[8] Entretanto, foi em Lisboa que se publicou anonimamente em 1807, com o título de *Henrique IV*, essa mesma *Henríada*, na tradução de Domingos Caldas Barbosa, o Lereno brasileiro que, com os reque-

bros mestiços dos seus lundus, tanto sucesso alcançara na corte portuguesa, a despeito das farpas de Bocage.

Entre as obras traduzidas que a Impressão Régia editou por essa época, figuravam igualmente as *Várias sentenças de Ovídio*, traduzidas por J. Alexandre da Silva; em versão de Lima Leitão, as *Cantatas* de Jean-Baptiste Rousseau, poeta neoclássico francês hoje esquecido e que não se deve confundir com Jean-Jacques Rousseau; e os *Provérbios de Salomão*, traduzidos em quadrinhas rimadas por José Elói Otoni. Mineiro, contemporâneo da Inconfidência, Otoni viveu alguns anos na Europa. Quando para cá regressou e não encontrou a boa acolhida que esperava junto à corte de D. João VI, buscou consolo na religião e nas traduções: verteu também em decassílabos *O livro de Jó*, com melhor resultado que nas simplórias quadrinhas dos *Provérbios*, o que não impediu Agripino Grieco de dizer maldosamente: "o mineiro José Elói Otoni parafraseou em verso os lamentos de Jó e os provérbios de Salomão, mas, se conseguiu trazer ao Brasil a pobreza do primeiro, não conseguiu trazer a sabedoria do segundo".[9] O mesmo não poderia ele ter dito dos *Salmos de Davi* traduzidos por Sousa Caldas, cujo entusiasmo pelas idéias de Rousseau, patente na sua "Ode ao homem natural", lhe valera ser preso em Coimbra quando estudante. Publicados postumamente em Paris (1821), os *Salmos*, embora trasladados por Sousa Caldas da Vulgata latina, em certos passos se aproximam "do ritmo do texto hebraico" graças à intuição poética do tradutor, conforme observa Antônio Cândido, para quem essa tradução é "uma obra animada ao mesmo tempo de sentido poético e valor religioso".[10]

Não foram evidentemente preocupações religiosas que levaram José Bonifácio, o Velho, a incursionar pelos domínios da tradução bíblica. Ao parafrasear parte d'*O cântico dos cânticos*, Américo Elísio — pseudônimo arcádico com que ele assinou as suas *Poesias* (Bordéus, 1825) — simplesmente se comprazia em exercitar a mesma dicção desabrida de suas odes e cantatas eróticas. Foi José Bonifácio quem pela primeira vez traduziu em português, diretamente do inglês, Young e Ossian: de par com esses dois poetas paradigmáticos do pré-romantismo, verteu ele também autores clássicos como Hesíodo, Meleagro, Anacreonte, Píndaro e Virgílio. Preocupado com a fidelidade tradutória às peculiaridades do grego, chegou ele a propor equivalentes audaciosos, ainda que rebarbativos, para os seus "epítetos compostos",[11] a exemplo de "auricomada", "tranciloira", "docerrisonha" etc.

As ousadas propostas de Américo Elísio aos "futuros engenhos brasileiros" foram aceitas ao pé da letra pelo maranhense Manuel Odorico Mendes, que dedicou à tradução os momentos de lazer da sua intensa atividade de político do Primeiro Império. Além de duas tragédias de Voltaire, verteu para a nossa língua a *Eneida* e as *Geórgicas* de Virgílio, assim como a *Ilíada* e a *Odisséia*. Nessa titânica empresa, buscou ele amiúde, particularmente nas traduções do grego, equivalentes em português para os longos epítetos homéricos, não hesitando em recorrer a palavras-valise como "olhicerúlea-crini-pulcra". As opiniões se dividem quanto ao mérito das versões de Odorico Mendes. Para Sílvio Romero, eram "verdadeiras monstruosidades" porque o tradutor "torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, juntou arcaísmos e neologismos, latinizou e grecificou palavras e preposições, o diabo!".[12] Tais excentricidades, que tornam tão penosa a leitura das versões de Odorico, antecipam porém as inovações verbais de seu contemporâneo e coestaduano Sousândrade, cuja menosprezada obra poética está sendo hoje revalorizada, e, mais modernamente, de Guimarães Rosa, convindo ainda lembrar terem elas aberto o caminho vernáculo para muitas das soluções adotadas por Antônio Houaiss na sua tradução do *Ulysses*, de Joyce.

3. Os românticos: poesia e folhetim

A introdução oficial do romantismo no Brasil com os *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836, se deveu, como é sabido, ao contacto de Gonçalves de Magalhães, quando diplomata em Paris, com a poesia nessa época lá produzida. Começa então o surto de *influenza* francesa (para usar a saborosa expressão de Arthur Koestler)[13] de que, para o bem e para o mal, enfermaria a literatura brasileira até o modernismo de 22. Mais do que na poesia original escrita pelos nossos românticos, essa *influenza* ou influência se faz sentir no elenco de suas traduções, onde poetas franceses como Lamartine, Musset e Hugo ombreiam com os de outros países — o inglês Byron, o polonês Mickiewicz, o alemão Heine — cuja poesia só se lhes tornou acessível, como já se assinalou no tocante à de Byron, através de traduções francesas.

Semelhantemente ao que acontece no único livro de poemas de José Bonifácio, onde, em pé de igualdade, as versões dividem

terreno com as composições originais, na obra de alguns dos principais poetas do romantismo brasileiro se verifica igual encarecimento da tradução poética. O pernambucano Maciel Monteiro, que conheceu Lamartine e Victor Hugo quando estudava medicina em Paris, nada ficando a dever pois, em matéria de primazia histórica, ao grupo de Gonçalves de Magalhães, verteu vários textos lamartinianos, inclusive o célebre "O lago", de onde possivelmente tirou o *topos* da fugacidade da beleza amiúde versado em sua própria poesia. É bom que se assinale haver sido Lamartine um dos autores mais traduzidos pelos nossos românticos, a ponto de a versões de sua poesia terem sido consagrados dois volumes, os *Cantos de Lamartine*, editados em 1841 sem indicação de tradutor, tratando-se possivelmente de uma seleção de peças das *Méditations*, e as *Lamartinianas*, coletânea de traduções de vários poetas brasileiros organizada por A. J. de Macedo Soares.

Dos luminares de nosso romantismo, Gonçalves Dias foi dos pouquíssimos a saber alemão, língua de que verteu Uhland, Rosegarten, Herder e sobretudo Heine; traduziu também um drama de Schiller, *A noiva de Messina*. Dado o total desconhecimento do alemão notado pelos naturalistas Spix e Martius quando visitaram o Brasil no começo do século passado, é digna de nota, aliás, a publicação em 1878, no Rio Grande do Sul, de um volume de *Poesias alemãs*, sem indicação de tradutor, no qual se recolhiam peças de Schiller, Uhland, Goethe, Koerne, Lenau e Heine vertidas para o português. Antônio H. Leal, o dedicado amigo e editor das obras póstumas de Gonçalves Dias, conta haver este preparado uma coletânea de traduções suas e alheias, *Ecos d'além-mar*, além de ter planejado uma série de versões brasileiras de obras literárias consagradas. O poeta de *Os timbiras* foi também um sensível tradutor de Victor Hugo, cuja poesia conhecia profundamente e de que recebeu forte influência, conforme acentuou Fritz Ackerman[14] ao apontar na poesia gonçalvina "passagens literais emprestadas a versos de Victor Hugo". A influência hugoana se faz sentir ainda mais imperiosa nos poetas condoreiros, particularmente em Castro Alves: nos seus livros, junto com versões de Losano, Byron, Lamartine, Spronceda e Musset, figuram várias traduções de peças de Hugo, entre elas a primorosa paráfrase das "Palavras de um conservador a propósito de um perturbador" em que, não sem uma ponta de ironia, Wilson Martins viu "o melhor poema propriamente político de Castro Alves".[15] Mas é de notar que o

influxo hugoano remonta aos primórdios do nosso romantismo: na obra de Salomé Queiroga, um dos fundadores da Sociedade Filomática (1833), já detectava Sílvio Romero sete poemas plagiados de Hugo, sobretudo *Jataí*, paráfrase quase que verso a verso de *La coccinelle*, peça das *Contemplations*. Entre os numerosos tradutores românticos da poesia hugoana, há que mencionar ainda Pinheiro Guimarães, que se tornou conhecido pelas suas adaptações de libretos de ópera. A ele se deve uma versão do *Hernani* em 1848, republicada quinze anos depois num volume de *Traduções poéticas*, onde constam igualmente as suas versões do *Childe Harold* e de "Sardanapalo", de Byron, assim como do poema heróicômico de Pope "O roubo da madeixa". O simbolista Tavares Bastos compilou as *Versões poéticas brasileiras de Victor Hugo* num livro a que é mister acrescentar o estudo de A. Carneiro Leão, *Victor Hugo no Brasil* (1960).

Outro poeta muito cultuado pelos nossos românticos foi, como se sabe, Byron, a cuja influência se devem as extravagâncias estudantis da "escola byroniana" de S. Paulo. Um dos seus primeiros tradutores foi o irmão de Salomé Queiroga, Antônio Augusto de Queiroga, responsável por uma versão de *Caim*, com que faz parelha a de *O corsário*, divulgada em 1847 pelo espírito-santense Antônio Cláudio Soído. Traduziu-o também o poeta de "Quem passou a vida em branca nuvem", Francisco Otaviano, que se notabilizaria mais, porém, pela sua versão dos *Cantos de Selma*, de Ossian, uma raridade bibliográfica impressa em apenas 7 exemplares. Ao incluí-los depois na coletânea de suas *Traduções e poesias*, nem por isso os tornou ele conhecidos de público maior, já que a tiragem dessa coletânea foi só de 50 exemplares. Mas para quem teve ocasião de ler no original inglês o falso poeta "primitivo" da Escócia impingido à credulidade européia pela astúcia genial de Macpherson, a tradução feita por Fagundes Varela de outro fragmento ossiânico, "Colmar", há certamente de parecer superior, pela fluência e nobre sonoridade do verso, à dicção por vezes algo tortuosa e alambicada da versão dos *Cantos de Selma* por Otaviano. Como tradutor de poesia, Varela não ficou só em "Colmar": "imitou" ou parafraseou Spronceda e Byron nas *Vozes da América* e pôs em vernáculo, pioneiramente, três fragmentos do *Rig-Veda*, ao que tudo indica com base numa versão francesa.

Para completar estas indicações sumárias acerca da valorização da tradução poética pelos nossos românticos, cite-se o sergipa-

no Bittencourt Sampaio que, à luz da doutrina espírita de que era adepto, trasladou em verso branco o Evangelho de S. João com o título de *A divina epopéia* (1882), bem como os *Poemas da escravidão*, de Longfellow (1884); deste poeta americano, Franklin Dória fizera antes uma tradução integral de *Evangelina* (1874). Por haver preservado, a seu ver, "a emoção do poema estrangeiro",[16] Sílvio Romero louvou a paráfrase de *Eloá* feita por Gentil Homem de Almeida Braga e publicada em 1867.

Conviria por fim ter presente que, durante a voga romântica, os clássicos não ficaram esquecidos de todo: João Gualberto F. S. dos Reis editou na Bahia, em 1846, sua tradução da *Eneida*, oferecendo-a a D. Pedro II, e o Barão de Paranapiacaba, medíocre tradutor de Lamartine e La Fontaine e responsável por uma horrenda "modernização e simplificação" de *Os Lusíadas*, versificou uma tradução literal do *Prometeu acorrentado* de Ésquilo levada a cabo, diretamente do grego, pelo mesmo D. Pedro II. Talvez poucos saibam dos dons de poliglota do nosso segundo imperador: ele chegou a estudar não apenas árabe, para poder ler no original *As mil e uma noites*, que começou a traduzir, como também hebraico, para, em suas próprias palavras, "melhor conhecer a história e a literatura dos hebreus".[17] Quando já no exílio, editou em Avignon um pequeno volume de poemas populares hebraicos por ele vertidos para o francês e o provençal. Foi igualmente do hebraico que o pernambucano Cirilo de Lemos traduzira em verso o *Cântico dos cânticos*, publicando-o em livro em 1865, com escólios de Ernest Renan.

Passando agora para o terreno das traduções de prosa de ficção durante o período romântico, impõe-se destacar desde logo a figura daquele a quem se pode considerar como o nosso primeiro tradutor realmente profissional, isto é, que fez da tradução, pelo menos durante certa quadra de sua vida, um meio de subsistência. Está-se falando de Caetano Lopes de Moura (1780-1860), um talentoso "pardo" baiano (como se dizia na época) de existência singularmente aventurosa. Antes de conseguir chegar à França para estudar medicina, viu-se prisioneiro dos ingleses, então em guerra com a França napoleônica. Libertado, engajou-se como ajudante de cirurgião nas tropas de Napoleão, a quem teve ocasião de falar pessoalmente; nelas integrado, percorreu vários países europeus e assistiu de perto, na batalha de Wagram, à brilhante vitória do exército francês sobre o austríaco. Depois de desmobilizado, Lopes de Moura completou o seu curso de medicina, clinicou vários anos em Grenôble e terminou por fixar-se em Portugal, onde, arruinado pela guerra civil de 1834, teve, para sobreviver, de dedicar-se profissionalmente à tradução. Ganhando 20 francos por 30 000 palavras, traduziu para o editor Aillaud nada menos de 24 livros, principalmente romances de Chateaubriand, Fenimore Cooper, Walter Scott, Alexandre Dumas etc.[18]

Estava-se, então, em França, na idade áurea do romance-folhetim, que fazia as delícias de um vasto público de classe média. A introdução desse gênero tão popular no Brasil deve-se ou a João Manuel Pereira da Silva, como quer Wilson Martins, [19] ou então a Justiniano José da Rocha, como sustenta Brito Broca.[20] Jornalista político de destaque durante o Segundo Reinado, Justiniano teve oportunidade de constatar pessoalmente, quando estudava em Paris, a imensa popularidade do romance-folhetim, vale dizer, do romance publicado seriadamente em jornal; voltando para o Brasil, cuidou sem demora de introduzir em nossa imprensa a nova moda parisiense. Além de ter escrito folhetins ele próprio, como *Os assassinos misteriosos*, traduziu uma enfiada deles do francês, entre os quais *O conde de Monte-Cristo*, de Dumas pai, *Os miseráveis*, de Hugo, assim como romances de outros autores hoje completamente esquecidos, a exemplo de Charles Bernard, A. de Lavernay e Fanny Wald.

Tradutor de folhetins, entre tantos outros, foi Emílio Zaluar, que verteu *Os moicanos de Paris*, de Alexandre Dumas, para o *Correio mercantil*, em cujos rodapés haviam sido publicadas pouco antes as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. A *Revista popular*, depois convertida no *Jornal das famílias brasileiras* (que teve em Machado de Assis um colaborador constante), também se dedicou ao gênero publicando numerosos folhetins franceses, o mais popular dos quais foi, sem dúvida, o *Romance de um moço pobre*, de Octave Feuillet. Em 1877, o jornal *O globo*, do Rio, apresentava seriadamente uma tradução de *Les Guaranys*, de Gustave Aymard, dando-a, com a maior desfaçatez, como continuação da obra-prima de José de Alencar. Aliás, no ano seguinte, Ramiz Galvão divulgou a sua tradução do *Manuscrito guarani*, do Pe. Montoya, precedida de uma carta de apresentação de Batista Caetano; para esses preciosos e "velhos manuscritos em língua indígena" chamava Batista Caetano a atenção da nossa "literatura ligeira", sugerindo-lhe que neles se ins-

pirasse para que os índios dos seus romances não falem "à maneira de gente 'do outro mundo' (do mundo europeu), para que não parodiem Chateaubriand e outros..."[21]

Tão grande foi a voga do folhetim romântico no Brasil que logo se verificava um "desequilíbrio entre a apetência do público e a capacidade nacional de produção", como assinala Soares Amora, donde "a invasão do romance estrangeiro (freqüentemente em más traduções, do que, infelizmente, o grande público não se apercebe), e a sua influência, que chega a contaminar o nosso romance de processos técnicos, temas e concepções da vida, estranhos à nossa mentalidade".[22] Foi sabidamente para reagir contra semelhante contaminação, a que ele próprio de resto não ficou imune, que Joaquim Manuel de Macedo escreveu *A moreninha*. Nesse romance, cuja importância histórica certamente excede os seus méritos propriamente literários, um personagem satiriza a certa altura as veleidades feministas, que aqui já se faziam sentir naquela época, referindo-se a escritos de Mary de Wollstonecraft. De fato, dez anos antes de *A moreninha*, publicara-se em Recife uma "tradução livre" da mais conhecida obra dessa líder feminista inglesa, mãe de Mary Shelley, a autora de *Frankenstein*. Intitulava-se, a tradução brasileira, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* e devia-se a Nísia Floresta, curiosa figura de mulher e de escritora "sistematicamente ignorada por todos os nossos bibliógrafos", na justa denúncia de Wilson Martins.[23]

Para completar esta sumaríssima notícia da tradução durante o nosso período romântico, é indispensável lembrar-lhe a presença no campo da literatura teatral, onde certamente se destacam, pela celebridade dos seus respectivos originais, a versão de *A dama das camélias*, de Dumas Filho, feita por J. J. Vieira Souto e representada no Rio em 1856, e de *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, cuja adaptação para o teatro francês por Emmery e Dumonoir foi traduzida e levada à cena, igualmente no Rio, em 1881, numa confirmação da enorme popularidade alcançada, aqui como em outras partes, por esse que foi o mais famoso dos romances abolicionistas.

4. Um parnaso com seqüelas românticas

Na fase do realismo-parnasianismo, em que perduraram entre nós, como se sabe, seqüelas românticas, vamos encontrar, nas

traduções de poesia, os antigos corifeus do culto do sentimento ao lado dos novos corifeus do culto da forma. Assim, em *Versos e versões*, volume onde o parnasiano Raimundo Correia reuniu indiscriminadamente composições originais e traduções, como o dá a entender o trocadilho de gosto duvidoso que lhe serve de título, Victor Hugo e Heine ombreiam com Gautier e Heredia. O mesmo acontece na *Lira dos verdes anos*, de Teófilo Dias, em que aparecem versões retardatárias de Musset e Byron, para não falar de Múcio Teixeira, que, embora aconselhasse nos *Novos ideais* de 1880 a imitação de Baudelaire, ocupou-se em organizar e publicar cinco anos depois as *Hugonianas*, uma volumosa coletânea de poesias de Victor Hugo "traduzidas por vários autores nacionais".

O caso de Machado de Assis não é menos representativo. Seus primórdios românticos se patenteiam também no elenco de suas traduções de poesia. Nas *Crisálidas*, de 1864, constam "Maria Duplessis", tradução de um poema de Dumas Filho em torno da protagonista de *A dama das camélias*, e um poema medievalista de Mickiewicz, possivelmente vertido do francês, já que Machado não conhecia polonês. Tampouco conhecia alemão, segundo confessa em *Falenas* (1870), numa nota à sua tradução versificada de "Os deuses da Grécia", de Schiller, feita sobre uma versão francesa em prosa; igual procedimento seguiu ele na "Lira chinesa", coleção de oito breves composições líricas de poetas chineses supostamente seus contemporâneos que encontrou postos "em simples e correta prosa" num livro de Judith Walters; além desta *chinoiserie* já afim do gosto parnasiano do exótico decorativo, figuram ainda em *Falenas* peças de Lamartine, Anacreonte, Bouillet e Dumas Filho. Mas é nas *Ocidentais* que vai aparecer a mais célebre das versões machadianas, a de "O corvo", de Edgar Allan Poe, poeta mais congenial do simbolismo que do parnasianismo, quando mais não fosse pelo culto a ele votado por Baudelaire e Mallarmé; nem a fina versão de Fernando Pessoa, "ritmicamente conforme o original", logrou obnubilar o encanto desta livre mas bem lograda recriação machadiana.

Nas *Ocidentais* constam outrossim dois cavalos de batalha da tradução poética, Shakespeare e Dante, representados pelo "To be or not to be" do *Hamlet* e pelo canto XXV do "Inferno", fielmente vertido em *terza rima*. As traduções shakesperianas e dantescas em português constituem um capítulo à parte a cujo estudo se dedicaram respectivamente Eugênio Gomes e Tavares Bastos.

Aqui só cabe lembrar que é da época ora focalizada a publicação póstuma (1888) da tradução integral da *Divina comédia*, levada a cabo pelo barão da Vila da Barra e prefaciada por Araripe Jr., muito embora mais bem conhecida se tornasse a tradução de Xavier Pinheiro, cujas edições costumam reproduzir as inevitáveis ilustrações de Gustave Doré. Agripino Grieco não perdoou nem a um nem a outro desses afanosos mas temerários tradutores: "Os aportuguesadores de Dante, barão da Vila da Barra, Xavier Pinheiro e outros, até pareciam gibelinos vingativos, tal a fúria com que maltrataram o pobre guelfo ainda uma vez desterrado..."[24]

Outro cavalo de batalha tradutório, o medíocre mas sabe-se lá por que célebre soneto de Arvers, aparece nas *Canções de outono* (1896) de Lúcio de Mendonça; a mais antiga versão no Brasil desse soneto é a do condoreiro Pedro Luís, feita por volta de 1880 mas só publicada em 1906; depois dele, muitos outros poetas tentaram a mesma empresa, como o mostra Mello Nóbrega no seu erudito estudo *O soneto de Arvers*.[25]

De notar-se, nessa época de intensos debates ideológicos, é o destaque assumido, inclusive no campo das traduções, pela literatura de idéias, fosse a de cunho doutrinário, fosse a de cunho especulativo. O exemplo mais notório é *O papa e o concílio*, de Doellinger, Friedrich e Huber, na escorreita tradução de Rui Barbosa, enriquecida por uma longa introdução em que ele deixava bem marcadas as suas posições anticlericais. No campo doutrinário, avulta a tradução do *Catecismo positivista*, de Augusto Comte, levada a cabo pelo apóstolo do positivismo no Brasil, Miguel Lemos, numa ortografia fonética que dava início à longa luta contra o peso morto da grafia etimológica, luta cujo desfecho só seria alcançado muitos anos mais tarde. Outra tradução importante foi a da *História da civilização*, de Buckle, empreendida por J. A. Merchert e prefaciada por Pedro Lessa: o determinismo geográfico de Buckle (contra o qual se insurgiu Sílvio Romero, sobretudo por causa da pecha de "inveterado barbarismo" que o historiador inglês nos atirara) iria exercer marcada influência sobre Euclides da Cunha e sua visão fatalista do sertanejo brasileiro.

No terreno editorial, a que está organicamente vinculada a atividade do tradutor enquanto profissional, firmava-se então a Livraria Garnier como a principal editora brasileira, situação que manteve até o começo deste século, mau grado as suas edições de nossos autores, Machado de Assis em primeiro lugar, fossem im-

pressas na França. E de Portugal nos vinha boa parte das traduções aqui lidas; naquela época, ainda não se acentuara tanto a diferenciação entre o falar de lá e de cá que tende hoje a afastar o leitor comum das versões portuguesas. Dado esse contexto histórico, é realmente de surpreender a produção, àquela altura, de uma editora de província como a Livraria Americana, do Rio Grande do Sul: fundada por Carlos Pinto, divulgou ela na sua Biblioteca Econômica, precursora do livro de bolso entre nós, traduções da grande ficção européia, de autores como Zola, Daudet, os Goncourt, Bourget, Maupassant, Loti, Dostoiévski, Turgueniev etc. Outro dado comprobatório do crescimento e consolidação de um público leitor é a publicação de *best-sellers* como *O poder da vontade*, de Samuel Smiles — traduzido por Antônio J. F. dos Reis, não do original inglês, mas da sua versão francesa —, juntamente com a de livros infantis como *História de um bocadinho de pão*, de Jean Masé, vertido pelo Visconde de Taunay, ou juvenis, como *Um capricho do doutor Ox*, de Jules Verne, traduzido por Afonso Celso, o mesmo do malsinado *Por que me ufano do meu país*. Não se esqueça de que Jules Verne escreveu um romance de aventuras ambientado na Amazônia, *La jangada*, sem ter precisado lá ir: bastaram-lhe a prodigiosa imaginação e as informações que lhe foram prestadas, em conversa, pelo conde d'Eu.

Na área das traduções teatrais, destaca-se a operosidade de Artur Azevedo: além das peças que escreveu, traduziu óperas cômicas e comédias parisienses, do tipo de *Coquelicot*, de Armand Sylvestre, e *Genro e sogra*, de Labiche. Machado de Assis também ensaiou a mão no gênero, vertendo, de Olona, *Queda que as mulheres têm para os tolos*; de Beaumarchais, *O barbeiro de Sevilha*; e de Racine, *Os demandistas*. Olavo Bilac e Aluísio Azevedo puseram em alexandrinos rimados *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo, e a José Antônio de Freitas se deve uma tradução anotada do *Otelo*, de Shakespeare.

5. Simbolismo e *art-nouveau*

No período que se estende dos últimos anos do século passado ao primeiro quartel deste, predominaram em nossa literatura, de par com influxos parnasianos e naturalistas já visivelmente passadistas, duas novas orientações estéticas: o simbolismo e o arte-

novismo, este último impropriamente chamado pré-modernismo. Como seria de esperar, as traduções mais características feitas e/ou publicadas nesse período deixam entrever igual predomínio.

Dos simbolistas que se dedicaram à tradução de poesia, nenhum escapou ao fascínio de Baudelaire. Mas quem melhor e mais extensamente o traduziu foi o gaúcho Eduardo Guimaraens: suas versões de 81 dos 158 poemas de *As flores do mal* foram consideradas por Felix Pacheco, outro tradutor de Baudelaire que lhe estudou a poesia em mais de um volume, como as mais bem logradas jamais feitas entre nós; Eduardo Guimaraens verteu ainda Verlaine, Tagore, Heine, Dante e vários outros poetas, franceses e hispano-americanos. Também o baiano Álvaro Reis pôs Baudelaire em vernáculo, dando-lhe por companhia, em sua coletânea de traduções *Musa francesa*, tardiamente publicada, outros luminares belgas e franceses do panteão simbolista, como Rodenbach, Verhaeren, Samain, Moréas e Maeterlinck, para não falar do parnasiano Heredia. E como já havia feito com Victor Hugo e Dante, o neo-simbolista Tavares Bastos iria recensear em *Baudelaire no idioma vernáculo* o acervo de nossas traduções baudelairianas.

Entre os tradutores de poesia na época, recorde-se o nome do carioca Paulo Araújo, que foi o médico oficial dos simbolistas, assim como Jorge de Lima o iria ser dos modernistas, e que traduziu em verso *Chantecler*, peça de Édmond Rostand, de quem, logo depois, o paulista Ricardo Gonçalves, amigo de Monteiro Lobato nos tempos do Minarete, nos daria algumas cenas do célebre *Cyrano de Bergerac*. E não se esqueça, a despeito da pouquidade de sua contribuição tradutória, o nome do simbolista baiano Pedro Kilkerry, cuja poesia inovadora vem sendo ora reavaliada graças à modelar edição que dela nos deu Augusto de Campos: na sua recriação de "O sapo", poema de Tristan Corbière, Kilkerry soube admiravelmente manter-lhe a fluência irônico-coloquial, e ao verter um poema francês do seu amigo e coestaduano Pethion de Vilar, alcançou melhorar o original. Quanto ao paulista Batista Cepelos, parece ter sido o primeiro a traduzir, no Brasil, a poesia de Mallarmé.

No campo da tradução em prosa, Nestor Vítor, o crítico e ensaísta que tanto se empenhou pelo reconhecimento da poesia de Cruz e Sousa, sobressai pelo fato de, durante os anos em que viveu em Paris, ter feito e revisto traduções, em caráter profissional, para a Casa Garnier; amigo pessoal de Maeterlinck, traduziu-lhe um ensaio filosófico de pendores estoicistas, *A sabedoria e o destino*, que Monteiro Lobato também depois traduziria. O ocultista Dario Veloso pôs em vernáculo e publicou em Curitiba o *Teatro de Wagner*, de Sâr Peladan, "grão-mestre da Rosa-Cruz Estética" e wagneriano fervoroso, assim como uma versão indireta dos *Versos áureos* de Pitágoras.

Das traduções mais marcantes do período *art-nouveau*, a primazia cabe certamente à versão da peça de Oscar Wilde *Salomé*, feita por João do Rio — o expoente dessa fase ainda tão pouco estudada de nossa evolução literária — e aqui editada com as belas ilustrações de Beardsley. Do mesmo Wilde, Elísio de Carvalho,[26] alagoano e dândi, fez uma "versão livre" de alguns poemas, inclusive da antológica "Balada do enforcado", que anos mais tarde Gondim da Fonseca de igual modo verteria, juntamente com "O corvo" de Poe; Rosalina Coelho Lisboa, por sua vez, traduziu o mais conhecido dos contos wildeanos, *O príncipe feliz*. Duas outras versões tipicamente arte-novistas merecem citar-se: a *Nietzscheana*, fragmentos de Nietzsche (em cuja filosofia dionisíaca se inspirou o vitalismo *art-nouveau*) traduzidos por Alberto Ramos, que na sua própria poesia exaltou vitalisticamente a saúde e os esportes, em clara oposição às morbidezas crepusculares do simbolismo; e a recriação, levada a cabo por Leopoldo Brígido, de "The blessed demosel", poema de Dante-Gabriel Rossetti que inspiraria a Debussy *La demoiselle élue*.

6. Enfim, a tradução como profissão

É somente no século XX, sobretudo a partir dos anos 30, que entram a criar-se no Brasil as condições mínimas, de ordem material e social, possibilitadoras do exercício da tradução literária como atividade profissional, ainda que as mais das vezes subsidiária. Avulta em primeiro plano, entre essas condições, o surgimento de uma indústria editorial realmente digna do nome, vinculada de perto ao considerável crescimento, quantitativo e qualitativo, do público ledor, de que, a um só tempo, ela foi a causa e a conseqüência. Nada mais natural, portanto, que, para sumariar essa fase histórica da tradução literária entre nós, cuidemos de destacar-lhe as iniciativas editoriais mais importantes, nelas ressaltando os nomes dos tradutores que as concretizaram. Com isso,

inevitavelmente ficarão de fora muitos outros nomes igualmente dignos de menção. Mas citá-los todos, caso fosse possível, transformaria este artigo, que já vai longo, num simulacro de lista telefônica, tanto mais minucioso quanto enfadonho. Para justificar-me das omissões, em grande parte fruto de ignorância ou carência de informação, socorro-me de uma frase providencial de Remy de Gourmont que li num livro de Fernando Goes, de onde a traduzo algo livremente: "o que cito é representativo daquilo que esqueço de citar".

A indústria do livro no Brasil teve em Monteiro Lobato, como se sabe, o seu grande inovador. Quando ele imprimiu por conta própria os seus *Urupês*, viu-se a braços com o problema de distribuir a edição: resolveu-o mandando exemplares em consignação a lojas de armarinhos, armazéns de secos e molhados e farmácias de todo o país, uma vez que só contávamos, naquela época, pouco mais de trinta livrarias propriamente ditas. O êxito obtido animou-o a continuar editando e em 1919, com oficinas próprias, surge a Editora Monteiro Lobato, que revolucionou as nossas práticas editoriais tomando conta do mercado, ampliando-o e lançando grande número de títulos, especialmente de autores novos. Uma crise provocada pela insurreição militar de 1924 levou, porém, a editora à falência, passando o seu acervo editorial para uma nova firma, a Editora Nacional.

Ao tempo em que ainda estava à frente de sua editora, Lobato havia traduzido e publicado a autobiografia de Henry Ford; na juventude, quando andava entusiasmado pelas idéias de Nietzsche, vertera do francês *O anticristo* e *O crepúsculo dos ídolos*. Ao regressar em 1931 dos Estados Unidos, onde passara cerca de quatro anos como adido comercial, resolveu, à falta de outra profissão de que tirar a subsistência, dedicar-se à tradução, ofício que exerceu até quase o fim de seus dias. Era um trabalhador incansável: produzia uma média de vinte páginas por dia, de dois a três livros por mês. Verteu mais de uma centena de obras: além de autores de menor categoria, traduziu Kipling, Jack London, Melville, Saint-Exupéry, Hemingway, Sholem Ash, H. G. Wells etc. Essa longa e amiúde esgotante experiência do ofício ensinou-o a encará-lo com olhos críticos. Do mesmo modo por que achava que "povo que não possui tradutores torna-se povo fechado, pobre, indigente", queixava-se do descaso desse "incomensurável paquiderme de mil cérebros e orelhas a que chamamos público", o qual "nunca tem o menor pensamento para o mártir que estupidamente se sacrifica para que ele possa ler em língua sua uma obra-prima gerada em idioma estrangeiro". A rapidez com que era compelido a trabalhar — e essa parece ser a sina de quantos tenham de traduzir profissionalmente para viver — não permitia a Lobato burilar as suas versões, que, se nem sempre modelares, são sempre fluentes, agradáveis de ler. Disse bem Edgard Cavalheiro, seu fiel biógrafo, que, como tradutor, Lobato foi "o primeiro escritor brasileiro de nomeada a reabilitar esse gênero de trabalho intelectual até então acobertado pelo anonimato ou discretamente velado por pudicas iniciais".[27]

Outro escritor de prestígio que, no começo de sua carreira literária, para complementar os ganhos insuficientes de jornalista, se dedicou ao mesmo gênero de atividade, foi o gaúcho Érico Veríssimo. Nas suas memórias, conta-nos ele que começou traduzindo, noites adentro, um romance policial de Edgar Wallace, "tarefa que não dava prazer. O autor e a história não me interessavam, o esforço físico exigido pelo simples ato de datilografar o texto me produzia dores no corpo inteiro".[28] Mais tarde, empolgado com o *Contraponto*, de Huxley, verteu-o para o português e convenceu a Editora Globo, de Porto Alegre, a publicá-lo. Embora se tratasse de um livro intelectualmente refinado, alcançou certo sucesso de público e abriu caminho para a tradução de outros romances modernos também reputados "de elite" e, como tal, supostamente pouco vendáveis. Érico Veríssimo acabou se tornando conselheiro editorial da Globo: competia-lhe organizar programas editoriais, escolher obras a serem traduzidas, descobrir-lhes tradutores, fiscalizar as traduções. Sob a sua orientação surgiu a coleção Nobel, sem favor a melhor série de ficção estrangeira até hoje editada no Brasil. Para ela, o próprio Érico traduziu *Servidão humana* e outros livros de Somerset Maughan, Herbert Caro *A montanha mágica* de Thomas Mann, Cecília Meireles o *Orlando* de Virginia Woolf, José Geraldo Vieira o *Retrato do artista quando jovem* de James Joyce, para mencionar uns poucos títulos entre os mais importantes. Outra coleção de alto nível da mesma editora foi a Biblioteca dos Séculos, de textos clássicos como os *Diálogos* de Platão, em tradução do grego revista por Cruz Costa; o *Tom Jones* de Fielding e o *Pickwick* de Dickens em escorreitas versões de Octavio Mendes Cajado; as *Poesias escolhidas* de Verlaine, em traduções selecionadas por Onestaldo de Pennafort, que lhe vertera anteriormente as *Festas galantes*, bem como, de Shakespea-

re, o *Romeu e Julieta*. Duas outras iniciativas editoriais da Globo merecem referência. Uma, a versão integral de *A comédia humana* de Balzac, organizada, dirigida e supervisionada por Paulo Rónai, o grande especialista na arte e na ciência da tradução: além de manuais valiosos como *A tradução vivida*, devemos-lhe versões de autores húngaros como Molnar e Madách, além de *Mar de histórias*, uma vasta antologia do conto mundial que ele levou anos organizando com a colaboração de Aurélio Buarque de Holanda. Iniciativa de igual modo importante da Globo foi a edição de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, traduzido por escritores e poetas como Mário Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel-Pereira. Aliás, episódio curioso relacionado com uma tradução publicada pela Globo diz respeito ao famigerado livro de Hitler, *Minha luta*, por ela aqui lançado numa época em que era grande o interesse do público por memórias e biografias: no contrato firmado com o Partido Nacional Socialista da Alemanha havia uma cláusula proibindo fosse a tradução feita por pessoa de ascendência judaica; a editora gaúcha vingou-se da proibição que teve de aceitar a contragosto incluindo nas abas do volume um texto de propaganda de livros de um escritor judeu por ela editado, pelo que se viu ameaçada de processo judicial pelos nazistas. Por absurda que possa parecer semelhante discriminação, ela encontra um equivalente em nossos dias nos contratos de edição das obras de Teilhard de Chardin, o grande pensador jesuíta: há nelas, se bem me lembro, uma cláusula vedando a participação de mulheres no trabalho de tradução...

Mas já é tempo de abrir-se um parênteses para citar um caso altamente ilustrativo do grau de influência que uma tradução pode eventualmente vir a exercer. Trata-se do caso de *Judeus sem dinheiro*, romance do escritor norte-americano Michael Gold, aqui traduzido e publicado na década de 30, e cujo influxo sobre o romance social então florescente, sobretudo na chamada ''literatura do Nordeste'', parece ter sido decisivo na medida em que, com os seus propósitos de denúncia social, dava ele cidadania literária ao palavrão e à ''estética da miséria''. Reeditado na década de 40, quando a ficção introspectiva começava a pôr em xeque a hegemonia da social, a tradução de *Judeus sem dinheiro*, consoante o depoimento de Genolino Amado e Samuel Putnam, ainda continuava a ser ''uma fonte de inspiração no Brasil''.[29]

Nas décadas de 1940 e 1950, quadra em que, no dizer de Wilson Martins, o grande ''volume de traduções dava consistência à vida literária e, além da receptividade psicológica para os livros brasileiros, assegurava a consolidação da indústria editorial'',[30] a Editora José Olímpio, do Rio, que lançava os grandes autores brasileiros da época, também incrementou a sua linha de traduções, confiando-as a editados seus, autores do porte de Gastão Cruls, Manuel Bandeira, Raquel de Queirós, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Rubem Braga, Genolino Amado etc. Entre as suas coleções de ficção estrangeira, avulta a das obras de Dostoiévski, quase sempre em versões indiretas, mas fidedignas, como observou, a propósito de *O idiota*, Bóris Schnaiderman, que se tem destacado como estudioso da literatura russa e um dos seus poucos tradutores diretos. Outra coleção significativa da José Olímpio foi a Rubaiat, de poesia traduzida: iniciada com o livro famoso de Khayam na versão em prosa de Otávio Tarqüínio de Sousa, prosseguiu com o *Cântico dos cânticos*, vertido por Augusto Frederico Schmidt, o *Cancioneiro de Petrarca*, traduzido por Jamil Almansur Haddad (que mais tarde empreenderia a versão integral de *As flores do mal*), *O vento da noite*, de Emily Brontë, recriado por Lúcio Cardoso, para citar alguns de seus numerosos títulos.

Além da Globo e da José Olímpio, outras editoras do Rio e de S. Paulo, tais como a Civilização Brasileira, a Pongetti, a Martins, a Difel etc., dedicavam-se igualmente, pela mesma altura, à publicação de traduções tanto na área da literatura contemporânea quanto na de autores clássicos; mais recentemente, a Nova Fronteira retomou, no que foi imitada por outras editoras, a divulgação sistemática de ficção estrangeira moderna (Svevo, Broch, Genet, Musil, Yourcenar, Kazantzákis etc.), a qual, por cerca de um decênio, ficara, se não esquecida, pelo menos na sombra, ante a visível preferência editorial dada à chamada literatura de idéias (sociologia, psicologia, política, história, filosofia, teoria literária etc.).

Por força desse *boom* do livro brasileiro, ampliaram-se consideravelmente, nos últimos quarenta anos, os horizontes de leitura de nosso público, criando-se ao mesmo tempo um mercado de trabalho — precário ainda, mas mercado assim mesmo — para os nossos tradutores literários. Tanto pela constância no exercício dessa espinhosa profissão como pela competência de que deram provas ao exercê-la, cumpre também incluir, no elenco dos tradu-

tores de prosa de ficção até aqui referidos, os nomes de Godofredo Rangel, Agripino Grieco, Sérgio Milliet, Brenno Silveira (autor de *A arte de traduzir*, o segundo livro no gênero publicado entre nós, após o pioneiro *Escola de tradutores*, de Paulo Rónai), Jorge de Lima, Agenor Soares de Moura, James Amado, Olívia Krähembuhl, Nair Lacerda, Álvaro Cabral, Tatiana Belinky, Eliane Zagury, Marcos Santarrita, Joel Silveira, Antônio Callado, Stela Leonardos, Josely V. Batista, Paulo Leminski, Modesto Carone, Aurora Fornoni Bernardini etc. etc. Não deve ficar tampouco esquecida a tradução de peças de teatro, que se constitui hoje numa atividade especializada em que pontificam ou pontificaram tradutores como Guilherme de Almeida, Magalhães Júnior, Guilherme Figueiredo, Millor Fernandes, Jacó Guinsburg (tradutor também de literatura hebraica e iídiche) e tantos outros.

No campo da tradução poética, ao lado evidentemente de Guilherme de Almeida (*Poetas de França*, *Flores das flores do mal*), Manuel Bandeira (*Poemas traduzidos*) e Cecília Meireles (Rilke, Tagore, poetas israelenses), citem-se, entre muitos, Abgar Renault (poesia inglesa), Dora Ferreira da Silva (Rilke, S. João da Cruz), Oswaldino Marques (poesia inglesa e norte-americana), Péricles Eugênio da Silva Ramos (poesia grega e latina, Shakespeare, Villon, Yeats), Domingos Carvalho da Silva (Neruda), Carlos Nejar (Borges), Ledo Ivo (Rimbaud), Geir Campos (Rilke, Brecht, Whitman), Ivan Junqueira e Idelma Ribeiro de Faria (Eliot, Baudelaire), Afonso Félix de Sousa (Lorca), Darcy Damasceno (Valéry), Paulo Vizioli (poetas norte-americanos, Blake, Wordsworth), Sebastião Uchoa Leite (Morgenstern, Villon), Régis Bonvicino (Laforgue), Nelson Ascher (Blake, poesia húngara), João Moura Jr. (Auden), Cláudio Willer (Lautréamont, Guinsberg), Sérgio Lima (Péret) etc. etc.

Menção em separado merece a atividade desenvolvida, nesse setor de tecnologia tradutória de ponta, pelos fundadores da poesia concreta — Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, e José Lino Grünewald, — tanto por suas formulações acerca da teoria da tradução poética quanto pelo seu trabalho de recriação de textos da mais alta complexidade formal, como as *Rime pietrose* de Dante, a poesia provençal, o *Lance de dados* de Mallarmé, os *Cantos* de Pound, o *Finnegan's Wake* de Joyce, a moderna poesia russa (em colaboração com Bóris Schnaiderman), a poesia bíblica etc. O alto nível dessas traduções, regularmente divulgadas em jornais e revistas e mais tarde recolhidas em livro, teve efeito estimulante, incitando outros poetas a se dedicarem também às versões poéticas e abrindo um espaço para elas na imprensa literária, do que dá testemunho o volume *Folhetim: poesia traduzida*, publicado pela *Folha de S. Paulo*. Quanto a traduções contemporâneas de textos clássicos em verso e prosa, mencionem-se as realizadas por Carlos Alberto Nunes, Jaime Bruna, Mário da Gama Khoury, José Cavalcanti de Sousa, Tassilo Orfeu Spalding, Almeida Cousin etc.

Restaria ainda assinalar que a instalação de cursos universitários de tradução nos últimos anos refletiu a crescente importância dessa atividade entre nós. Ainda que, no geral, a tradução literária ainda esteja longe de ser remunerada condignamente, um ou outro editor mais esclarecido e responsável já começa a preocupar-se em recorrer somente a profissionais de competência e em oferecer-lhes melhores condições de trabalho, inclusive eventual pagamento de direitos autorais. O ensino universitário teve outrossim o condão de estimular os estudos de tradutologia, disciplina que encontrou seu órgão mais categorizado na revista *Tradução & comunicação*, dirigida por Erwin Theodor e Julio Garcia Morejón (9 números publicados entre 1981 e 1986). A mesma editora que lançou essa revista, cuja publicação foi infelizmente suspensa, lançou também o volume *A tradução da grande obra literária*, a qual veio enriquecer a nossa ainda pobre bibliografia tradutológica, onde já figuram, a par dos livros pioneiros de Paulo Rónai e Brenno Silveira, obras como *Tradução: ofício e arte* de Erwin Theodor, *O que é tradução* de Geir Campos, *Cultura e tradutologia* e *Estudos de tradutologia*, coletâneas organizadas por Dalton de Mattos, *Tartufo 81* (ensaio sobre a poética da tradução de teatro), de Guilherme Figueiredo, *Território da tradução*, de Iumna Maria Simon (org.), *Oficina de tradução*, de Rosemary Arrojo, e poucas outras. Mas tal enfoque teórico, por importante que seja, não deve fazer esquecer que a prática da tradução pouco lhe deve. Os que mais competentemente a exercem não são tradutólogos, mas escritores que optaram por dividir o seu tempo entre a criação propriamente dita e a recriação tradutória. Tanto assim que nas sucintas listas de nomes que atrás ficaram, balizadas pelos repetidos etecéteras a que os lapsos de memória e a dificuldade de pesquisas mais atuarada obrigaram, o leitor não terá dificuldade em identificar alguns dos nossos mais destacados poetas, ficcionistas e ensaístas, com o que se comprova a afirmativa de Octavio Paz de que "tradução e criação são operações gêmeas", havendo "um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação".

SOBRE A TRADUÇÃO DE POESIA

Alguns lugares-comuns e outros não tanto

1. A objeção prejudicial

O grande impulso que tiveram os estudos lingüísticos no século XX e, paralelamente, o enorme incremento da atividade tradutória em todos os campos do saber humano ao longo do mesmo período faziam esperar que da lingüística fosse a teoria da tradução finalmente receber as luzes científicas de que havia muito carecia. Contudo, pelo que deu a entender o livro hoje clássico de Georges Mounin, *Os problemas teóricos da tradução*, em vez de mãe, a lingüística acabou por se revelar madrasta da tradutologia. O exame feito por Mounin, de um lado, dos argumentos humboldtianos e neo-humboldtianos acerca de cada língua constituir uma visão de mundo diferenciada e única a que só se pode ter acesso por via dessa mesma língua e de nenhuma outra, e, de outro lado, a sua análise das idéias de Serrus, Harris e Meillet em torno da ausência de correlações entre a lógica e a gramática das várias línguas, o que as tornaria impenetráveis entre si, inculcavam

fatalmente a conclusão de ser a tradução uma impossibilidade teórica do ponto de vista lingüístico. Mas a circunstância, quando mais não fosse, de essa impossibilidade estar sendo desmentida a todo momento pela prática tradutória teve o condão de levar os tradutologistas de volta ao pragmatismo da fase inicial da história da tradução, quando eram os próprios tradutores, e não filósofos nem lingüistas, os que se preocupavam em refletir sobre o estatuto teórico do seu malcompreendido e malprezado ofício. Só que agora cuidaram os pragmáticos de armar-se, eles também, dos instrumentos da própria lingüística, completando-os com os da semiótica e da hermenêutica filosófica. Puderam assim corrigir os descaminhos da teoria pela bússola da experiência e afastar de vez da sua rota o Adamastor da objeção prejudicial, ou seja: "antes mesmo de praticar a tradução, prejulgam-se as suas possibilidades, decidindo-se pela negativa, como o fazia Zenão em relação ao movimento".[1]

As palavras acima são de J.-R. Ladmiral, tradutor, tradutólogo e crítico ferrenho da tese de Mounin, da qual diz que deriva de um lugar-comum, não ser a tradução o mesmo que o original, e desemboca noutro: a poesia é a poesia. Conjugado ao primeiro, este último truísmo nos leva diretamente ao cerne da questão que aqui nos vai ocupar: a da traduzibilidade da poesia e a das condições ou limites dessa traduzibilidade. Sendo a poesia, na feliz conceituação de Ezra Pound, a forma mais condensada de linguagem, não é difícil entender por que configura ela o ponto crítico ou paroxístico da problemática da tradução.

2. Traduzível ou não?

De que realmente o é dão testemunho os numerosos pronunciamentos dos próprios poetas contra a tradução de poesia já incorporados ao folclore da literatura como uma espécie de fábula admonitória. Para Dante Alighieri, o "legame musaico", liame da Musa, mais pedestremente, os nexos expressivos entre o som ou forma das palavras e o seu significado, sistematicamente explorados em poesia, impossibilitava traduzi-la sem com isso roubar-lhe "tutta sua dolcezza e armonia".[2] Por sua vez, ao traduzir uns versos do *Hamlet*, rogava Voltaire do leitor lhe desculpasse "a cópia em favor do original" e o advertia: "lembrai-vos, sempre, quando virdes uma tradução, que vedes uma fraca estampa de um belo quadro".[3] Ficou igualmente célebre o reparo de Heinrich Heine a uma tradução francesa de sua lírica, que lhe afigurava antes "um raio de luar empalhado". Mas a pá de cal lançou-a Robert Frost quando definiu poesia como tudo aquilo que se perde na tradução.[4] A mesma noção de perda informa as objeções de W. H. Auden à poesia traduzida. No prefácio que escreveu a uma versão inglesa da obra do poeta neogrego C. P. Kaváfis, diz ele ter sempre acreditado residir "a essencial diferença entre prosa e poesia no fato de a prosa poder ser traduzida em outra língua, mas a poesia não". Mais adiante no mesmo texto confessa ele, não obstante isso, haver sido bastante influenciado, enquanto poeta, pelos versos de Kaváfis, a que entretanto só pudera ter acesso em traduções, visto ignorar o grego moderno. Para tentar explicar a contradição, estabelece Auden uma diferença entre elementos traduzíveis e elementos intraduzíveis em poesia. No rol dos primeiros estariam os símiles e as metáforas, porque derivam "não de hábitos verbais locais, mas de experiências sensoriais comuns a todos os homens". Intraduzíveis seriam, por inseparáveis de sua expressão verbal, as associações de idéias que se estabelecem entre palavras de som semelhante mas significado diverso (homófonos) e, no caso dos poemas líricos, seu mesmo sentido quando indissoluvelmente ligado "aos sons e valores rítmicos das palavras" escolhidas pelo poeta. Referindo-se especificamente a Kaváfis, assinala Auden ser intraduzível o aspecto mais característico do estilo dele, a saber: a "mistura, no seu vocabulário e sintaxe, do grego purista com o demótico".[5] Apesar disso, não se furta o mesmo Auden a reconhecer que o tom de voz inconfundível do poeta de "À espera dos bárbaros" sobrevive, intacto, nas versões de seus poemas para outras línguas. Ou seja, o essencial, aquilo que o distingue de tantos outros poetas, é perfeitamente traduzível.

Contradição semelhante pode ser apontada, entre nós, em Manuel Bandeira que, embora tenha traduzido poesia praticamente durante toda a sua vida, não hesitou em afirmar mais de uma vez ser ela em essência intraduzível. No ensaio "Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto", tentei eu interpretar essa atitude contraditória à luz de um descompasso entre o poeta criador e o artesão tradutor. O poeta vive a sonhar, como Des Esseintes, o protagonista do romance *A rebours* de J.-K. Huysmans, com a nomeação absoluta: "as palavras escolhidas seriam de tal modo im-

permutáveis que supririam todas as outras; o adjetivo se aplicaria de maneira tão engenhosa e definitiva que não poderia ser legitimamente destituído do seu lugar, abriria perspectivas tais que o leitor ficaria a sonhar semanas inteiras com o seu sentido, a um só tempo preciso e múltiplo''.[6] Diferentemente dele, o tradutor não trabalha no plano da ortonímia e sim no da sinonímia, visa menos à nomeação absoluta que à nomeação aproximativa, pelo que o seu estatuto é, não de criador, mas de recriador. E recriação, ou, mais precisamente, ''transposição criativa'', é a fórmula a que o lingüista Roman Jakobson recorre para explicar o paradoxo da versão poética.

3. O mistério de quarentena

No seu ensaio ''Aspectos lingüísticos da tradução'', defende ele a idéia de que, por explorar sistematicamente a semelhança fonológica entre as palavras, sentindo-a ''como um parentesco semântico'', a poesia tem na paronomásia ou trocadilho a sua figura eletiva, donde ser intraduzível por definição. Intraduzível sim, mas passível de uma ''transposição criativa'' que Jakobson não chega a explicar exatamente o que seja, limitando-se a caracterizá-la como uma ''transposição interlingual — de uma forma poética a outra''.[7] Por estar em jogo uma questão aparentemente terminológica, talvez não fosse despropositado ver nessa transposição um avatar da tradução dita livre, impropriamente aliás, pois não há liberdade no ato tradutório: o tradutor está sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém. De qualquer modo, o critério de tradução ''livre'' tem a seu favor denunciar o equívoco da tradução erroneamente chamada literal, isto é, a canhestra tradução quase palavra-por-palavra, possibilitando ao tradutor superar esse equívoco para dispor de um espaço de manobra onde possa criativamente desenvolver a sua busca de equivalentes ou aproximações, no poema-alvo, das peculiaridades formais por assim dizer ''pertinentes'' do poema-fonte, as quais estão inextricavelmente ligadas ao código lingüístico em que foi concebido. Através desses equivalentes, o tradutor dá fé do seu compromisso para com o que, recorrendo à dicotomia saussuriana do signo, poderíamos chamar de semântica do significante e que acrescenta um sobre-sentido à semântica do significado. Ou seja: dá

fé de um compromisso para com a poeticidade propriamente dita do texto de partida.

Esta menção à poeticidade serve para fazer lembrar o principal contributo da moderna ciência lingüística a uma teoria da tradução poética, contributo cuja importância é tão grande que basta para fazer esquecer o papel de madrasta por ela até então desempenhado. Os estudiosos que, na esteira de Jakobson, se têm dedicado ao deslinde dos mecanismos lingüísticos da poesia, lograram, a despeito das objeções que se lhes possa fazer, pôr de quarentena a mística da inefabilidade ou mistério dela, que, desde meados da década de 20, vinha sendo acoroçoada pelo livro do Pe. Brémond sobre a poesia pura. E com pô-la de quarentena, também puseram implicitamente em xeque o tabu da sua intraduzibilidade. Mostraram eles que a poeticidade de um texto é função da sua organização lingüística, a qual difere polarmente da da prosa. Daí Jean Cohen[8] poder falar da poesia como a antiprosa por excelência. Tal caráter antitético lhe é conferido pela presença, nela, do que ele chama de ''operadores poéticos'' e entre os quais arrola o metro, a rima, o epíteto anormal, o determinativo indeterminante, a elipse, a inversão, a metáfora etc. Esses operadores têm por função primordial perturbar a estruturação lógica do discurso, o encadeamento linear das suas idéias, obrigando-o a voltar-se sobre si mesmo, num processo circular de perda e recuperação de significado. O objetivo do processo de perturbação de sentido no texto poético é forçar a atenção do leitor a demorar-se no signo lingüístico em si, na sua homologia de som ou de forma com o conceito que exprime, em vez de apenas buscar este para além dele, como que através da transparência de um vidro. Salta aos olhos a pertinência de tal ordem de idéias para uma teoria da tradução poética. Nesta, não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma.

A noção de ''acoplamento'', postulada por Samuel Levin[9] como a estrutura unificadora que é peculiar à linguagem poética, também se vincula à linha de investigação iniciada por Jakobson, para quem, com ser a poesia a ''manifestação mais formalizada da linguagem'', nela ''toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo''.[10]

Por acoplamento entende Samuel Levin as formas verbais equivalentes pelo significado ou sonoridade que ocorram nas mesmas posições em versos diferentes de um poema. Os exemplos mais imediatos e ostensivos de acoplamento são a rima, similitude de sons entre as palavras mormente de fim de verso, e a anáfora, repetição da palavra ou frase no começo de versos sucessivos. Diversas outras formas de acoplamento, menos ostensivas mas nem por isso menos operantes, podem ser encontradas no corpo de um poema, onde instituem um desvio da direção normal de leitura, a horizontalidade, obrigando-a repetidamente a verticalizar-se a fim de poder dar conta das relações de significação entre os elementos acoplados. A análise comparativa certamente mostrará, na tradução bem-sucedida de um poema, que nela foram mantidos, ou compensados com equivalentes, os acoplamentos mais importantes do texto original.

4. Uma matemática poética

Compensação é a estratégia básica da tradução de poesia e está ligada de perto ao conceito de equação verbal tal como formulado por Jakobson no seu texto há pouco citado acerca dos aspectos lingüísticos da tradução. Ali afirma ele a certa altura: "Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria".[11] Esta passagem faz lembrar, por sua vez, o paralelo proposto por Wittgenstein entre a tradução de poesia e a solução de problemas matemáticos: "Traduzir de uma língua noutra", diz ele, "é uma tarefa matemática, e a tradução de um poema lírico, por exemplo, numa língua estrangeira, tem grande analogia com um *problema* matemático. Pode-se muito bem formular o problema 'Como traduzir (isto é, substituir) este jogo de palavras por um jogo de palavras equivalente em outra língua', problema esse que poderá ser resolvido; não existe, porém, nenhum método sistemático de resolvê-lo".[12]

A relevância desse símile para uma teoria da tradução de poesia está em que o conceito de equação envolve as noções complementares de equivalência e correlação de valores. Quando se concebe o poema como uma equação verbal, está-se apontando, creio eu, para uma correlação entre a semântica do significado e a semântica do significante cuja soma algébrica equivale à semântica global do dito poema. Dentro da mesma ordem de idéias, é pertinente conceber o poema original e a sua tradução noutra língua como um sistema de duas equações simultâneas. Embora difiram entre si os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes numa e noutra equação, eles têm o mesmo valor relativo. É esse valor relativo que faz deles operadores poéticos, para além do seu valor absoluto de ocorrências verbais. Vejamos um exemplo simples: no poema "Early astir", de Herbert Read, ocorre o verso "The river runs its strength from the misty valleys", traduzido em português por Marcos Antônio Siscar como "O rio corria seu vigor vindo de vales de névoa". A aliteração dos rr iniciais de "river" e "run" não se preservou na tradução, mas foi compensada pela aliteração dos vv em "vigor", "vindo", "vales". Além disso, uma aliteração de través entre o r inicial de "rio" e os rr medianos de "corria" parece convidar-nos a desentranhar desta última palavra o componente "-ria", cujo nexo sonoro com "rio" salta ao ouvido, de par com a semelhança de significados: ria é o braço navegável de um rio. Houve pois, aqui, uma diferença de valor absoluto — aliteração de vv em lugar de aliteração de rr, — mas o valor relativo da aliteração como operador poético dentro do verso se manteve. Tendo em vista, ainda, o liame trocadilhesco entre "rio" e "-ria", poder-se-ia até falar em sobrecompensação, fenômeno de ocorrência não muito rara na técnica tradutória. Como o ato de tradução é um ato hermenêutico por excelência,[13] de penetração no significado e de explicitação dele em outro meio lingüístico, pode bem acontecer de, por um efeito de refração (e a ampliação é um fenômeno refrativo), o tradutor revelar-se mais enfático ou mais explícito do que o próprio autor. Donde o cotejo do original de um poema com a sua tradução auxiliar-lhe muitas vezes o entendimento, mesmo para aqueles que tenham domínio da língua do original.

Nas possibilidades permutativas (ou compensatórias) das equações verbais, vale dizer, na possibilidade de produzir com meios diferentes efeitos análogos (Valéry),[14] é que a tradução de poesia

encontra o fundamento da sua praticabilidade. Ainda que, no dizer de Octavio Paz, seja o poema "um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e irremovíveis",[15] a impossibilidade de substituição e remoção só vige dentro da língua em que ele foi composto, onde se constitui numa ocorrência singular e irrepetível. Mas essa ocorrência é transponível a outra língua desde que nesta sejam encontrados signos equivalentes ou aproximados capazes de expressar-lhe não só o significado conceitual e afetivo (conotativo) como também o caráter especial das ligações estabelecidas entre os signos, as quais, transcendendo a ordem da gramática, passam a integrar a ordem da poesia. Pois num poema, como afirmou Valéry (e, quando se discutem problemas de poética, é impossível não trazer constantemente à baila suas introvisões críticas), "as rimas, as aliterações, de um lado, as figuras, tropos e metáforas, de outro, deixam de ser detalhes e ornamentos do discurso que se possam suprimir: constituem propriedades substanciais da obra; o fundo não é mais causa da forma, é um dos efeitos".[16]

5. Lucros & perdas

Foi por essa razão que, a fim de preservar em português o esquema métrico e rimático, Jorge Aguadé julgou conveniente rever uma primeira tradução "literal" de sonetos de Josefina Plá por ele inicialmente feita como simples auxílio à leitura do original espanhol. Quando escolheu a forma fixa do soneto para expressar-se, Josefina Plá, que cultivava de preferência o verso livre, possivelmente quis aproveitar-lhe — para usar a hoje consagrada expressão de Walter Benjamin — a "aura" artístico-cultual que sucessivas gerações de sonetistas, de Gôngora a Darío, lhe conferiram no âmbito da língua espanhola. A despeito das afinidades lingüísticas entre o espanhol e o português, foi preciso modificar por vezes a construção do verso de Josefina Plá por causa da métrica e da rima. Na estrofe inicial de "Toda yo soy tu obra", por exemplo, a rima toante "voz/corazón" se perde em português: "voz/coração"; por outro lado, vertendo-se ao pé da letra o verso "Me hiciste con tus ojos y tu voz" por "Me fizeste com teus olhos e tua voz", tem-se um dodecassílabo e não um decassílabo. Com traduzi-lo por "De teus olhos e voz sou criação", mediante recurso ao procedimento de transposição (troca de verbo por substantivo de sig-

nificado equivalente), conseguiu-se manter o metro decassílabo e a rima. Evidentemente, da direitura por assim dizer manual do verbo "hacer" estão ausentes as conotações cosmogônicas algo solenes do substantivo "criação"; como não existe sinonímia absoluta, a transposição sempre envolve certa perda ou acréscimo, justificada, no caso do soneto de Josefina Plá, pela preservação do esquema métrico-rimático. Ou seja: uma perda na semântica do significado se compensou por um ganho na semântica do significante, o que, na contabilidade de valores relativos da tradução, significa manter a equivalência das equações poema-fonte : poema-alvo. Já na versão de "Caminante, son tus huellas", de Antonio Machado, verificou Wilton J. Marques que, para conservar em português o esquema heptassilábico do original espanhol, teria de sacrificar em demasia, com cortes de palavras e *enjambements*, o sentido literal do poema. Traduzindo-o porém num verso de oito sílabas, o inconveniente seria facilmente obviado. Uma pequena "traição" ao significante foi compensada, pois, com maior fidelidade ao significado, o que configura um exemplo oposto ao do soneto de Josefina Plá. Se bem pequena — uma sílaba a mais, — a "traição" envolveu perda semântica: o reforço do tom popularesco do poema de Antonio Machado, o qual está em parte garantido pelo uso do redondilho maior, que é o verso mais comum na poesia folclórica tanto da Espanha e da América hispânica quanto de Portugal e do Brasil.

Nem sempre é possível, porém, manter perfeito equilíbrio entre os valores relativos do poema-fonte e do poema-alvo. Para o título do poema de Langston Hugues, "To a little love-lass, dead", Lúcia Granja não conseguiu encontrar em português palavra ou expressão cuja conotação equivalesse à de "love-lass", onde há uma nota de ternura que falta à acepção de todo pejorativa de "meretriz", mitigada, pela tradutora, com o aposto "-menina". De outro lado, aquilo que se poderia chamar de acaso tradutório enriqueceu de uma conotação inesperada, mas pertinente, o verso "The breathing in unison" de um poema de T. S. Eliot, "A dedication to my wife", traduzido por Lara Fernanda Teles. Em português, "A respiração em uníssono" ganha em alusividade porque o segundo dos componentes morfológicos de "uníssono", etimologicamente designativo de "som", também remete paronomasicamente, em português, a "sono", acepção assaz apropriada num contexto onde se fala do dormir simultâneo dos esposos.

A contabilização tradutória de lucros e perdas pode demonstrar-se contudo difícil e até mesmo inconclusiva no caso de traduções de índole naturalizadora como as feitas por Luiz Arthur Pagani de poemas de Catulo. Por sobre a distância histórica que nos separa de Catulo, buscou o tradutor acentuar os traços de "poeta moderno" já nele apontados, embora reprobativamente, por Cícero, e trazer a sua dicção para mais perto de nós. Por isso empenhou-se em agilizar a métrica, decompondo o verso catuliano em versos menores, e substituiu o "tu" latino pelo "você" do português do Brasil. Pelo que entendo, o objetivo do tradutor foi recuperar em parte o nexo de proximidade que havia entre o poeta e o leitor seu contemporâneo e que traduções mais conservadoras ou "respeitosas" tendem a fazer esquecer, quando não a obliteram de todo. Esse ganho de proximidade se deu porém à custa de uma explicitação do pronome-sujeito inexistente no original e de um aumento do número de versos do poema. Contrariamente, em "L'aube dissout les monstres", de Paul Éluard, vertido por Cláudia Longhi Farina, a sistemática omissão do pronome "ils", cuja presença é tão de rigor em francês quanto dispensável em português, conferiu ao poema-alvo maior economia de dicção comparativamente ao poema-fonte, sem que isso afetasse substancialmente a eficácia expressiva.

6. O idioma-centauro

A uma ótica humboldtiana de cada idioma como subjetividade grupal cujas vivências só são compartilháveis pelos seus falantes e ninguém mais, o tradutor há de parecer uma espécie de esquizofrênico profissional, um ser de dupla personalidade a transitar anfibiamente entre mundos estanques para o comum dos mortais. Mas é precisamente a dupla personalidade que lhe faculta abrir um canal de comunicação entre duas subjetividades lingüísticas, redimindo-as do seu mútuo isolamento. Sua condição de anfíbio transparece homologamente, inclusive, em certos lances do seu desempenho tradutório, sobretudo no domínio da poesia, onde a atenção às peculiaridades do significante importa tanto. É essa atenção a responsável pelo surgimento do que George Steiner chamou de "idioma-centauro",[17] ou seja, um idioma tradutório como que a meio caminho da língua de partida e da língua de chegada,

muito mais perto desta evidentemente, mas contaminando-a, sem desfigurá-la, com o espírito da outra. Tal interlíngua já tinha sido sonhada por um dos primeiros teóricos modernos da tradução, o filósofo Schleiermacher, para quem esta "devia conduzir à língua do original, adotando-lhe as formas sintáticas, mesmo que isso a obrigasse a forçar a tolerância do idioma da tradução, a fim de tornar patentes não só as modalidades do texto de origem mas também a distância que os separa".[18]

O procedimento de base do centaurismo lingüístico é o que em técnica de tradução se denomina decalque e cujo tipo mais simples e mais comum, o decalque morfológico, consiste na versão ao pé da letra de palavras ou expressões estrangeiras. "Arranha-céu", por exemplo, é um decalque do inglês "skyscraper". No caso, um decalque útil, pois visava a dar nome, em português, a uma então novidade tecnológica. Já um semidecalque grosseiro como "checar" (na verdade um empréstimo adaptado do inglês "to check"), hoje em voga no mundo secretarial das multinacionais, se demonstra uma inutilidade, uma superfetação numa língua que já dispõe de correspondentes como "conferir", "verificar" etc. Um aspecto curioso do decalque — e o seu aspecto crítico também — é que tanto pode ser obra de tradutor bisonho que, por não saber bem o significado de uma expressão estrangeira ou por ignorar a existência em seu idioma de um equivalente para ela, acha mais prudente traduzi-la literalmente, quanto de um tradutor experiente que, certo da inexistência na língua-alvo de equivalentes satisfatórios para determinadas ocorrências da língua-fonte, assume de caso pensado o risco de forjar um decalque. Distinguem-se os contributos desses dois neólogos — todo decalque é um neologismo — pelo fato de o do primeiro ser redundância ou excrescência enquanto o do segundo é criação ou acréscimo. O fio de navalha entre um e outro é, pois, a necessidade ou legitimidade do decalque, que pode ser não só morfológico mas também sintático e semântico.

Exemplos dos três tipos são encontráveis em abundância nas versões de Hölderlin de textos de clássicos gregos e latinos, versões que George Steiner considera "o ato mais violento e deliberadamente mais extremado de penetração e apropriação hermenêutica de que se tem notícia"[19] na história da tradução poética. A exasperada busca de equivalentes capazes de fazer justiça à riqueza de matizes de significado dos textos que empreendeu verter levou Höl-

derlin a forçar até o limite as possibilidades expressivas do alemão. Encheu-o de decalques construídos por via etimológica com espécimes verbais tomados às suas várias épocas históricas, imitou nele os giros sintáticos do grego e do latim, e paralelizou-lhes a ordem das palavras, mesmo quando violava a índole do alemão. A radicalidade dessa empresa tradutória deu origem a um debate entre especialistas de literatura e tradutologia que até hoje permanece em aberto. Guardadas as proporções mais do que necessárias, algo parecido acontece entre nós com as traduções de Homero e Virgílio realizadas por Odorico Mendes. Via-as Sílvio Romero como "verdadeiras monstruosidades" porque nelas o tradutor "torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, juntou arcaísmos e neologismos, latinizou e grecificou palavras e preposições, o diabo!"[20] Recentemente, porém, Haroldo de Campos[21] reviu esse juízo para destacar o que havia de inventivo nas "monstruosidades" verbais de Odorico Mendes. A afinidade delas com certos experimentos da poesia concreta as atualizaram literariamente, e ao verter em português as palavras-valise que enxameiam o texto do *Ulysses* de Joyce, reatou Antônio Houaiss em nossos dias o interrompido fio histórico do — a expressão é de Antônio Cândido — "pedantismo arqueológico"[22] de Odorico Mendes.

O problema de legitimidade do decalque surge com particular nitidez nas versões de alguns poemas de Gerard Manley Hopkins levadas a cabo por Luís Gonçales Bueno de Camargo. Precursor da modernidade no âmbito de língua inglesa, Hopkins inovou-lhe a versificação, como se sabe, ao ressuscitar a aliteração estrutural da épica anglo-saxônica e ao radicalizar em criações neológicas os processos de justaposição e aglutinação de palavras tão usuais nas línguas germânicas. Se bem tenham igualmente vigência em nossa língua, tais processos são nela bem menos comuns que no alemão e no inglês, onde o substantivo pode exercer e com muita freqüência exerce função adjetiva. Por isso, um adjetivo composto como o "dapple-dawn-drawn" inventado por Hopkins, embora insólito, não destoa da índole da língua inglesa, ao passo que o hábil equivalente proposto por seu tradutor brasileiro, "mancha-manhã-marcado", soa como extravagância em português. E talvez esteja aí mesmo a sua justificativa: em sublinhar uma deliberada violação do código normal da língua por um poeta inovador. Só que, na língua-alvo, essa violação é muito mais radical do que

na língua-fonte, o que configuraria um caso de sobretradução, se cabe o termo.

Da tentação isomórfica do decalque sintático fugiu Mario Luiz Frungillo ao pôr em português sete poemas de Gottfried Benn. Não tentou ele paralelizar, por aproximação, a ordem de palavras do texto alemão, no que andou bem do ponto de vista de uma estratégia tradutória. Conquanto o hipérbato seja perfeitamente lícito em português, o seu abuso tem uma conotação estilística bem definida, apontando para a dicção culteranista, quando não pedante. Uma conotação dessa natureza seria de todo indesejável quando se trata de verter uma poesia como a de Benn, cujos efeitos de impacto dependem amiúde da desafetação da sua linguagem, mais próxima do registro coloquial que do registro "literário".

A espécie mais difusa de decalque é o decalque semântico, que impregna a um só tempo significante e significado, não se sabendo se parte deste para aquele ou vice-versa. Praticou-o Eric Mitchell Sabinson ao trazer para a nossa língua um poema longo de Charles Olson, poeta norte-americano contemporâneo até agora desconhecido no Brasil. A formação intelectual do tradutor de "Os martins-pescadores" se processou em sua pátria de origem, os Estados Unidos; seu aprendizado do português foi feito na idade adulta e embora ele tenha hoje domínio operativo desse segundo idioma, com o qual diz manter uma ligação não "materna, mas conjugal", optou por explorar deliberadamente a sua "marginalidade lingüística" com vistas a preservar "a singularidade do verso olsoniano" numa tradução feita não em português padrão, mas num "pasticho ou artifício montado para [o] simular". As expressões aspeadas foram tiradas do texto explicativo de que Eric Mitchell Sabinson fez preceder sua tradução, em vários passos da qual poetas e estudiosos de técnica de tradução encontrarão exemplos de língua-centauro ou "traducionês".

7. De volta ao jardim

Sendo a tradução de poesia, como já foi lembrado no começo destas considerações, o caso-limite da problemática geral da tradução, é no seu desempenho que o estatuto do tradutor mais se aproxima do estatuto de autor. Aproxima-se dele, sim, mas sem o igualar, já que o uso do critério de igualdade é falaz no domínio

da tradução. Isso não obstante a denúncia de Henri Meschonnic[23] do quanto há de ideológico no pressuposto da inferioridade do texto traduzido em relação ao texto original e no conseqüente menosprezo da atividade tradutória — pressuposto e menosprezo decorrentes da sacralização da literatura por um imperialismo cultural eurocêntrico interessado em manter o primado do metropolitano sobre o colonial, do central sobre o periférico. Em que pese à justeza da denúncia de Meschonnic, não creio que baste para justificar a indistinção entre criador e recriador. O mais avisado será vê-los correlacionados por um nexo de proximidade ou congenialidade, mais que de inferioridade do primeiro em relação ao segundo: a tradução de poesia é, como diz bem Steiner, um comércio entre poetas.[24]

O fundamento da congenialidade está em que o recriador repete numa segunda instância, a tradutória, o mesmo gesto feito pelo poeta na primeira instância, a criativa. Gesto que nos leva, por homologia, de volta ao princípio mítico do mundo, aquele jardim do Éden a cujos seres Adão deu o nome inaugural: "Havendo pois o Senhor Deus formado da terra todo o animal do campo, e toda a ave dos céus, *os* trouxe a Adão, para *este* ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome".[25] Como não tinha com quem falar senão consigo próprio, Adão criou o primeiro idioleto, ou seja, uma língua privativa, uma língua individual. Esse idioleto era o idioma da imediatez e da nomeação absoluta: nascida do contacto direto e inicial do homem com as coisas do mundo, cada palavra remetia diretamente à coisa nomeada, já que para cada coisa havia um só nome. Os descendentes de Adão receberam dele e com ele compartilharam o idioleto edênico, que assim se transformou num socioleto, numa língua grupal. Mas essa socialização, se poupou a cada falante o trabalho de ter de inventar seu próprio idioleto, teve um alto custo, qual fosse o rompimento do vínculo de imediatez entre o nomeador, a nomeação e a coisa nomeada. Instaurou-se a partir daí o reino da vicariedade ou intermediação: ver pelo olho de outrem, ouvir pelo ouvido dele, sentir por meio da sua pele. A palavra deixou de ser o penhor do contacto direto do homem com as coisas do mundo e substituiu-se a esse contacto. Antes, o conhecimento: primeiro a coisa, depois o nome; doravante, o reconhecimento: o nome primeiro, a coisa depois.

A tarefa primordial da poesia tem sido sempre a de tentar reparar essa perda ou pecado lingüístico original fazendo o socioleto alienante reverter ao idioleto primevo em que nome e coisa formavam uma unidade a tal ponto íntima que o nome assumia por assim dizer a materialidade de coisa. Ao perturbar constantemente o primado do sentido lógico do discurso por via de operadores diversivos como a metáfora, a aliteração, a assonância, o jogo paronomásico etc., busca o poeta com isso chamar a atenção do leitor menos para o significado abstrato dos signos do que para a materialidade deles — o seu som, a sua forma, — que é o penhor de serem congeniais das coisas. Precisamente porque aspira ao idioleto originário, o poeta está sempre redescobrindo o mundo, vendo-o como se nunca ninguém o tivesse visto antes, como se fosse ele o primeiro homem sobre a face da Terra. Desse modo pôde o poeta Manuel Bandeira descobrir a rosa na plenitude do seu existir único em meio ao tempo e ao espaço:

Eu vi uma rosa
— Uma rosa branca —
Sozinha no galho.
No galho? Sozinha
No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.

(...)

A graça essencial,
Mistério inefável
— Sobrenatural —
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.[26]

O desvio do sentido lógico do discurso induzido pelos operadores poéticos é fugaz por natureza e acaba sempre levando de volta ao sentido momentaneamente perdido: metáforas, paronomásias, aliterações etc. servem, no fim de contas, para reforçar o significado conceitual das palavras em que incidem. Isso mostra o idioleto como uma presença apenas fantasmática no socioleto, pelo que não tarda a se desvanecer. Nem poderia ser de outro modo. O poeta não escreve para si, mas para outrem, e a língua da tribo tem de necessariamente sobrepor-se à língua do eu. Similarmente ao que

acontece no mito bíblico do Gênesis, onde a perda da inocência é a perda do paraíso, de que só fica doravante a nostalgia, no socioleto da poesia subsiste a nostalgia do idioleto edênico. Durante a composição (ou leitura) do poema, o poeta (ou o leitor) consegue voltar a ser o primeiro homem no mundo; uma vez ele composto (ou lido), dissipa-se a ilusão da inocência reconquistada: sempre se chega tarde a um mundo já velho. Mas não importa, é preciso recomeçar sempre. E é pelo seu perene recomeço que a poesia revela seu vínculo histórico com o ritual, o qual, com repetir mimeticamente um acontecimento primevo, atualiza-o em permanente *ricorso*.

O itinerário pós-edênico do poeta criador tem um paralelo simétrico, mas inverso, no itinerário do tradutor recriador. Aquele forceja por preservar, no socioleto, o idioleto; este parte de um socioleto (a língua-fonte) rumo a outro socioleto (a língua-meta), para neste tentar reconstruir o idioleto virtual naquele. Só que, por força da refração lingüística — o trânsito por meios de diferente densidade —, reconstrói não o mesmo idioleto, mas outro, equivalente dele e congenial da língua-meta. O que importa, no caso, não é a igualdade de valores e sim a similitude de funções. É na medida em que o poema-alvo preserva, diversa porém equivalente, a mesma ânsia de remonte idioletal do poema-fonte que tradutor e criador se encontram num espaço utópico em que a confusão de Babel se resolve outra vez na ordem edênica da nomeação.

Não se estranhe esta incursão pelos domínios do mito no fecho de um ensaio que principiou falando em luzes científicas. Mostraram Adorno e Horkheimer, ao se debruçar sobre o conceito de Iluminismo, que o pensamento científico, nascido embora em oposição ao pensamento mítico, nunca se livrou inteiramente dessa marca de origem. Aí estão por exemplo, na psicanálise, os mitos de Édipo e de Narciso como modelos descritivos. Nada mais justo portanto que, em defesa da tradução de poesia, se retruque pragmaticamente com um Éden possível aos *impossibilia* teóricos da maldição de Babel.

METÁFORA E MEMÓRIA

A expressão metafórica na tradução

Mallarmé nos falou da angústia do poeta ante o infinito da página em branco, mas não sei de ninguém que tenha jamais falado da angústia do tradutor ante o infinito da página impressa. Da página cheia de pequenos sinais negros onde se consubstanciam idéias e sentimentos alheios que ele, tradutor, tem de tornar seus para poder compartilhá-los, num gesto de *charitas*, com os falantes do seu próprio idioma aos quais a barreira lingüística proíbe o acesso àquela mesma página impressa, tão angustiante. Isso porque ela está cheia de zonas de obscuridade, armadilhas, obstáculos que a transformam num sertão por cujas veredas o nosso pobre tradutor possivelmente se extraviaria se não pudesse contar, a cada transe, com a ajuda dos dicionários. Graças a eles é que consegue reencontrar, as mais das vezes, o caminho perdido.

Nunca se louvará o quanto baste esses guias inestimáveis pelos quais Paulo Rónai confessou ter "uma grande ternura",[1] corroborada com alguns ilustres precedentes históricos: o dito de Anatole France, de ser o dicionário "o livro por excelência"; a cordialidade com que Théophile Gautier recebeu o então jovem recruta literário Charles Baudelaire quando o soube também leitor de dicionários; a emoção e o prazer com que o parnasiano Heredia cos-

tumava ler um deles, emoção e prazer maiores do que os que sentira ao ler *Os três mosqueteiros*.

Foi com prazer semelhante que li, ainda em provas, o *Dicionário de expressões idiomáticas metafóricas português-inglês*[2] de Martha Steinberg e Sidney Camargo. Tradutor há bastantes anos, tivera eu anteriormente de agradecer à mesma autora o seu *1001 provérbios em contraste*,[3] um utilíssimo léxico de provérbios ingleses e brasileiros comparados, bem como (desta vez de parceria com Sidney Camargo) o seu não menos útil *Dicionário de expressões idiomáticas metafóricas: inglês-português*,[4] de que o primeiro dos volumes citados é o natural complemento e reverso lexicográfico. Esses três livros vieram enriquecer o instrumental de trabalho dos tradutores brasileiros, facultando-lhes adentrar com passo mais firme o sertão da página-fonte para chegar mais depressa, mas sem cortar caminho, ao oásis da página-alvo. Cortar caminho, em tradução, significa quase sempre privar o leitor de alguns dos maiores encantos da travessia do texto. Isso acontece sobretudo quando, por não encontrar na língua-alvo equivalente adequado para alguma expressão figurada do texto-fonte, o tradutor se contenta em verter-lhe apenas o significado, sem fazer justiça ao torneio verbal. Em tal pecado incorreria, por exemplo, quem, diante de um idiomatismo tão saboroso quanto o nosso "descascar o abacaxi", se contentasse em prosaicamente traduzi-lo por "to solve a rough problem", deslembrado ou ignorante de que existe em inglês idiomatismo equivalente, não menos saboroso, qual seja "to handle a hot potato". De pecado assim poderia salvar-se o nosso hipotético tradutor português-inglês se se desse ao trabalho de consultar em tempo hábil um dos primeiros verbetes deste livro.

Enquanto lexicógrafos, Martha Steinberg e Sidney Camargo se têm preocupado menos com a palavra em drummondiano "estado de dicionário" do que com ela já a caminho da realização literária. Pois tanto o provérbio quanto a expressão metafórica são manifestações, no nível da fala popular, daquela *função poética* apontada por Roman Jakobson, num texto justificadamente hoje clássico, como "o enfoque da mensagem por ela própria" que faz avultar em primeiro plano "o caráter palpável dos signos".[5] Com isso, o *modo* por que se diz algo torna-se tão importante quanto aquilo que é dito. Daí o provérbio e a expressão metafórica se perpetuarem na memória coletiva como modos de dizer tradicionais, cristalizados, tanto mais quanto a memorabilidade, a tendência

"a reproduzir-se em sua própria forma" é, segundo Valéry[6], o caráter essencial da linguagem poética. Aquilo que Martha Steinberg e Sidney Camargo preferem chamar de expressão metafórica é mais comumente conhecido por locução proverbial. Jacques Pineaux a aproxima inclusive do provérbio propriamente dito pela circunstância de em ambos a sabedoria popular exprimir, de modo igualmente lapidar, sua experiência de vida. Mas o mesmo Pineaux não se esquece de ressaltar a diferença entre um e outra. O provérbio tem caráter mais abstrato, mais generalizante, pois o seu propósito é destilar, numa espécie de logaritmo sapiencial, a conclusão tirada de numerosas e repetidas vivências, especialmente no campo das relações morais entre os seres humanos. Já a locução proverbial está mais perto da experiência concreta, imediata, donde resumir ela, numa fórmula imagética ou metafórica simetricamente concreta, o resultado do avir-se dos homens com as coisas e situações do mundo: a dificuldade, por exemplo, de descascar uma fruta espinhenta e de casca grossa como o abacaxi serve admiravelmente de termo de comparação palpável ao esforço de tentar resolver uma situação difícil ou crítica. Em suma, nas palavras do próprio Jacques Pineaux, "enquanto o provérbio oferece um conselho de sabedoria prática, a expressão proverbial se contenta em caracterizar, numa fórmula figurada e variável segundo as épocas e os usos da língua, uma situação, um homem ou uma coisa. Um conselho pode-se dela inferir, mas em si mesma a expressão proverbial não o contém".[7]

Sob certo ponto de vista, as locuções proverbiais confirmam a introvisão de Giambattista Vico[8] de uma idade de ouro da humanidade quando, não dispondo ainda de "raciocínio algum", mas tão-somente de "robustos sentidos e vigorosíssimas fantasias", os homens, "por comprovada necessidade natural, foram poetas e falaram por figuras poéticas". Vico considerava as "dicções tipicamente populares" como "os testemunhos mais autênticos dos antigos costumes dos povos, celebrados ao tempo em que esses povos se forjavam as próprias línguas". Aquilo que ele chamava de "sabedoria vulgar" — porque ao alcance dos vulgos, em contraposição à "sabedoria recôndita" dos filósofos, só acessível aos doutos — se comprazia em falar mediante "fabulazinhas minúsculas" ou metáforas, reputadas por Vico o procedimento lingüístico fundamental, tanto assim que, no seu entender, a língua latina tinha

formado "quase todas as suas palavras por transferência de naturezas", ou seja, por via metafórica. Ele considerava as "locuções poéticas" como "universais fantásticos" que haviam precedido os "universais lógicos" dos filósofos. Esta distinção era, por sua vez, uma decorrência natural da oposição viquiana entre a metafísica, que "abstrai a mente dos sentidos", e a faculdade poética, que "deve imergir toda a mente nos sentidos". Reencontramos aqui, como é fácil ver, mas situada dentro de um amplo quadro conceptual, a peculiaridade destacada por Jacques Pineaux nas locuções proverbiais, de estarem ligadas intimamente à experiência concreta dos sentidos, donde o seu caráter quase sempre vivamente imagético, metafórico.

Todas as frases entre aspas do parágrafo anterior foram tiradas da *Scienzia nuova*, o grande livro de Vico cujas idéias-chave, no seu estudo acerca desse "pensador solitário" do século XVIII, Alfredo Bosi pertinentemente considerou nos "termos de um pensamento que é estrutural sem deixar de ser rigorosamente histórico".[9] Vico antecipou algumas das formulações de Saussure, pelo que não estranha um dos corifeus da lingüística estrutural de nossos dias, A. J. Greimas, ter proposto o estudo sistemático das locuções proverbiais como via quer de explicação dos problemas gerais de estilística quer de compreensão dos simbolismos coletivos corporificados no mito, no sonho e no folclore.

Mas esta digressão pela teoria da expressão metafórica nos desviou do nosso ponto principal, que é a importância, para o tradutor em particular e para o estudante de inglês no geral, do beneditino trabalho empreendido por Martha Steinberg e Sidney Camargo. Levam eles avante, já agora no terreno da lexicografia contrastiva, uma linha de estudo que teve entre nós, no João Ribeiro das *Frases feitas* e no Antenor Nascentes do *Tesouro da fraseologia brasileira*, em tão boa hora reeditado, seus mestres reconhecidos. A importância dessa linha de estudo cresce, e muito, num tempo e num país como os nossos, onde os meios de comunicação de massa, a serviço da ideologia do consumo e da sua estratégia da obsolescência planejada, se empenham em apagar da memória coletiva o repositório da sua fraseologia tradicional para substituí-lo pelas últimas criações da gíria das praias e subúrbios cariocas. Não que faltem lances de inventividade a esse filão neológico, mas suas invenções não têm tempo de deitar raízes, como o tiveram as velhas locuções da língua. Apenas nascidas, já são substituídas

por outras criações mais novas, ainda que menos expressivas ou saborosas, visto, na hierarquia de valores do consumismo, o mau de hoje ser sempre preferível ao bom de ontem simplesmente porque é novo. Uma mistura de "alhos com bugalhos", um "apostar em cavalo errado", mas "sua alma sua palma" — para citar, à guisa de moral de fábula, três das pérolas do tesouro de frases metafóricas preservadas no *Dicionário de expressões idiomáticas e metafóricas* de Martha Steinberg e Sidney Camargo para o enriquecimento de quantos não se resignem a passivamente integrar as hostes daquela geração sem palavras de que falou mestre Rónai.[10] E, pior ainda, cada vez mais sem memória.

BANDEIRA TRADUTOR OU O ESQUIZOFRÊNICO INCOMPLETO

1. Um aprendiz de línguas

Não sei se, durante as desenxabidas comemorações do primeiro centenário de nascimento de Manuel Bandeira, em 1986, alguém se lembrou de destacar a sua atividade de tradutor, exercida a princípio por necessidade econômica, depois pelo gosto e/ou prestígio do ofício, desde a década de 30 até o fim da sua vida. Da importância que essa atividade teve no conjunto da sua produção intelectual dão notícia algumas passagens do *Itinerário de Pasárgada*. Como se sabe, o *Itinerário* é uma biografia literária meio na linha da de Coleridge, pelo que fornece valiosos subsídios para o entendimento das concepções do autobiógrafo, inclusive da sua teoria da tradução. Nas *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* há também referências à troca de idéias entre os missivistas acerca de questões de tradução poética. Pena que, por não terem sido publicadas até hoje as cartas de Bandeira a Mário, só conheçamos as opiniões deste e não as daquele. De qualquer modo, é com dados colhidos quase todos nessas duas fontes que se vai recordar-lhe aqui a figura de tradutor, menos importante que a de poeta — o *miglior fabbro* e o S. João Batista da poesia modernista —, mas, por complementar dela, igualmente digna de interesse.

A biografia do Bandeira tradutor começa evidentemente pelo seu aprendizado de línguas estrangeiras. A respeito, o *Itinerá-*

rio nos fala apenas (PP 7, I)[1] da sua aversão ao professor de grego, em cuja classe do Pedro II estudara, aos quinze anos de idade, a *Ciropedia* de Xenofonte, de onde tiraria o nome e a inspiração do mais popular dos seus poemas, "Pasárgada". Porém, ao que se saiba, nunca traduziu nada do grego. Em compensação, traduziu bastante do francês, do inglês, do alemão e do espanhol, idiomas que deve ter aprendido também nos bancos de escola. Da sua proficiência no primeiro deles dão prova os poemas que escreveu diretamente em francês, "Chambre vide" e "Bonheur Lyrique", de *Libertinagem* (1930), e "Chanson des petits esclaves", de *A estrela da manhã* (1936). Como se trata de incursões ocasionais num idioma estrangeiro, é-se tentado a capitulá-las como traduções ou, melhor dizendo, autotraduções de um poeta de língua portuguesa. Desse equívoco nos salva o próprio poeta quando observa, a respeito dos dois poemas: "Certa vez em que eu estava preparando uma edição das *Poesias completas*, quis acabar com isso de versos em francês, que poderia parecer pretensão de minha parte, e esforcei-me por traduzi-los. Pois fracassei completamente, eu que tenho traduzido tantos versos alheios. Outra experiência minha: mandaram-me um dia uma tradução para o francês de poema meu, pedindo-me não só que sobre ela desse a minha opinião, como emendasse, mudasse à vontade. Pus mãos à obra e vi que para ser fiel ao meu sentimento teria de suprimir certas coisas e acrescentar outras. No fim não deu também nada que prestasse. Tudo isso me confirmou na idéia de que poesia é mesmo coisa intraduzível" (PP 78, II).

Mais adiante, ao tratar da curiosa ambivalência da teoria da tradução de Bandeira, discutiremos o seu conceito de intraduzibilidade da poesia. Por enquanto, e de passagem, vale a pena lembrar que, dos nossos modernistas, não foi ele o único a ter a "pretensão" de escrever em francês. Antecipou-o Sérgio Milliet, cujos quatro primeiros livros de poemas, publicados entre 1917 e 1923 na Europa, foram escritos diretamente nessa língua. Também Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida compuseram de parceria, em 1916, peças de teatro em francês, confirmando com isso um afrancesamento da *intelligentsia* brasileira que durou pelo menos dos primórdios do romantismo até o fim da II Guerra. Mas voltando ao aprendizado bandeiriano de línguas estrangeiras: durante o período em que se tratou de tuberculose num sanatório

da Suíça, Clavadel, por volta de 1913, teve ele ocasião não só de aperfeiçoar o seu francês como de reaprender o alemão: "Essa estada de pouco mais de um ano em Clavadel quase nenhuma influência exerceu sobre mim literariamente, senão que me fez reaprender o alemão, que eu aprendera no Pedro II, mas tinha esquecido (de volta ao Brasil li quase todo o Goethe, Heine e Lenau)" (PP 40, II). *Carnaval* (1919) traz marcas dessa leitura, leitura ainda recente já que seu autor havia voltado para o Brasil em 1917: Há ali uma peça intitulada "A sereia de Lenau" onde é celebrado o romântico "poeta da amargura" a quem o amor de uma sereia terrestre acabaria por levar "ao oceano sem fundo da loucura". Muitos anos depois, nos *Poemas traduzidos*, cuja primeira edição é de 1945, sendo a segunda, aumentada, de 1948, aparece vertido o "Anelo" de Goethe e um poema de Heine, se bem a principal incursão tradutória de Bandeira no domínio da poesia alemã fossem os 9 poemas de Hölderlin que verteu a pedido de Otto-Maria Carpeaux e que considerou "uma das maiores batalhas que pelejei na minha vida de poeta" (PP 102, II). Outra momentosa incursão sua, essa no domínio do teatro em versos, seria *Maria Stuart*, de Schiller, que ele traduziu por encomenda em 1955 para ser encenada no mesmo ano, em S. Paulo e no Rio, pela companhia de Cacilda Becker.

Em Clavadel, Bandeira conviveu com Charles Picker, poeta húngaro de quem transcreve, no *Itinerário de Pasárgada*, várias composições alemãs, vertendo-as a seguir em verso não-rimado, conquanto os do original ostentassem rimas. Trata-se de um caso raro na folha corrida de um tradutor de poesia que timbrava em respeitar escrupulosamente as peculiaridades formais dos textos trazidos por ele ao português. Mas o seu encontro mais importante em Clavadel foi com um jovem francês de nome Paul-Eugène Grindel, ali também internado para tratamento dos pulmões e que posteriormente se iria tornar célebre sob o pseudônimo literário de Paul Éluard. Curioso que, tendo influenciado, nos seus primórdios, a carreira poética de Éluard, Bandeira o tivesse traduzido tão pouco: apenas dois poemas, "Palmeiras" e "Em seu lugar", que constam nos *Poemas traduzidos*.

Se do francês se pode dizer ter sido a segunda língua de Bandeira, com o inglês, de que também traduziu abundantemente, o mesmo não acontecia. Quando, num artigo acerca das traduções poéticas dele, Abgar Renault louvou a habilidade com que

ele fizera justiça às "sutilezas, 'shades of meaning', 'idioms" e outras dificuldades de natureza puramente gramatical ou lingüística" dos *Sonnets from the Portuguese*, de Elizabeth Barret Browning, atribuindo-a não apenas à "simples intuição poética" mas sobretudo "a uma longa, íntima familiaridade com os fatos e coisas da língua inglesa", Bandeira não se pejou de ter de contradizê-lo: "Gostaria que fosse verdade o louvor tão lisonjeiro do meu querido amigo Abgar. Mas devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria. Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes houve, sim, o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informuladas. Os meus 'achados', em traduções como em originais, resultam sempre de intuições" (PP 102, II).

Esta confissão, tão cândida e tão reveladora, vem em apoio de uma observação de Paulo Rónai lastreada por outros precedentes tão numerosos quanto ilustres: "Em diversos países há ótimas versões de Shakespeare devidas a poetas que não falavam uma palavra sequer de inglês e executaram a tarefa com sangue, suor e lágrimas, e consulta constante aos dicionários e léxicos, alcançando resultados notáveis; existem, em compensação, outras, feitas por professores de inglês, que, apesar de bons, não sabem a língua materna, e compilaram apenas trabalhos escolares, insulsos, ilegíveis".[2] Dá-nos a confissão de Bandeira, outrossim, um vislumbre da sua oficina de tradutor de poesia, a qual não diferia substancialmente da sua oficina de poeta; numa e noutra, era a intuição criadora, a máquina secreta da subconsciência quem fornecia a matéria-prima para as elaborações da lucidez artesanal. Tanto assim que confessava só ser capaz de traduzir bem "os poemas que gostaria de ter feito", de poetas afins do seu temperamento. Como aqueles que, numa ou noutra época de sua vida, sucessivamente o influenciaram e entre os quais ele próprio arrola, dos alemães, Lenau e Heine, dos franceses e belgas, Villon, Musset, Guérin, Sully Prudhomme e Verhaeren, dos italianos, Palazzeschi, Soffici, Govoni e Ungaretti, muito embora, desses poetas congeniais, ele só tenha traduzido Heine.

2. Traduções comerciais

Mas não foi recriando "os poemas que gostaria de ter feito" que Bandeira começou sua carreira tradutória. Começou-a de maneira bem mais prosaica como suplente de tradutor de telegramas de uma agência de notícias, United Press, onde teve como colegas de trabalho Sérgio Buarque de Holanda e Vergílio Várzea. Conseguia fazer até 700 mil réis por mês sujeitando-se a plantões noturnos. Isso por volta de 1933, numa altura em que passou a residir na Lapa, *locus* inspirador de alguns dos seus melhores poemas. Pouco depois, por recomendação de seu amigo Ribeiro Couto, foi ele convidado a traduzir, para a Editora Civilização Brasileira, nada mais nada menos do que um tratado de moléstias hepáticas. Apesar de jejuno no assunto, cumpriu a tarefa "limpa e rapidamente",[3] pelo que lhe foram confiadas a seguir outras tarefas semelhantes. Para a Civilização Brasileira, verteu ao todo 15 volumes de assuntos variados, desde romances de aventura, passando por narrativas de viagem e biografias, até obras de divulgação científica. Livros sem maior importância, de autores secundários, que só mesmo a necessidade de suplementar os seus parcos rendimentos — Bandeira sempre levou vida modesta — justificaria ele ter aceito traduzir. Traduziu-os não obstante com cuidado, em português de lei, conforme tive ocasião de verificar ainda há pouco, quando, durante pesquisas para um ensaio sobre o romance de aventuras, tive de reler *O tesouro de Tarzan*, de Edgar Rice Burroughs, e *Aventuras do Capitão Corcoran*, de A. Assolant, que estão entre as traduções que fez para a Civilização Brasileira. Entre elas figura também uma bela versão de *A vida de Shelley*, de Andre Maurois.

Se as traduções comerciais assinalam um momento de trabalho enfadonho, sem maior encanto intelectual, na vida de Bandeira, as "traduções para o moderno" nela representaram sem dúvida um prelúdio de gratuidade brincalhona. Transferindo para o plano da autoparódia a técnica e o espírito do poema-piada que, como se sabe, foi a pedra de toque do modernismo irreverente e iconoclasta de 22, essas traduções valiam como uma espécie de denúncia maliciosa de "certas maneiras de dizer, certas disposições tipográficas que já se tinham tornado clichês modernistas", para citar palavras com que o próprio Bandeira intentou defini-las (PP 76-77, II). Um exemplo bem característico é "Teresa", poema que se propunha a pôr em "moderno" o romantismo piegas de Joa-

quim Manuel de Macedo tal como dele dava mostra o seu "Adeus de Teresa":

Mulher, irmã, escuta-me: não ames;
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas da mentira
E o juramento manto da perfídia.

Eis como, brincando de falar "cafajeste" ou "caçanje", Bandeira modernizou o descabelamento de Macedo:

Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Se ele chorar
Se ele se ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredita não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA

As "traduções para o moderno" haviam sido publicadas em 1925 na seção "Mês Modernista" do jornal carioca *A noite*, onde "Teresa" era dada pelo parodista como uma tradução "tão afastada do original que a espíritos menos avisados pareceria criação".[4] Já nas versões de poesia a que se iria dedicar com regularidade a partir da década de 40, Bandeira não se permitiria mais afastar-se, lúdico-parodicamente, do original. Isso não obstante achar, no caso de textos a seu ver intraduzíveis, como certos poemas de Rimbaud, Mallarmé e Valéry, que "quando algum grande poeta se sai bem da tarefa é porque fez um pouco outra coisa: as belezas formais da tradução não são as do original, são outras" (PP 559, II). Estas palavras foram escritas a propósito da versão, por Ledo Ivo, de *As iluminações* e *Uma temporada no inferno*, para Bandeira "o Rimbaud mais difícil", intraduzível mesmo. Apesar do seu ceticismo quanto à possibilidade de uma empreitada que tal ser levada a cabo, não se furta ele a reconhecer que Ledo Ivo achou "em português os sucedâneos dos sortilégios verbais do Vidente" e "lavrou um tento, aproximando-se bastante do original sem mentir à poesia do original".

3. A refração tradutória

À primeira vista, existe uma contradição patente entre postular a intraduzibilidade do Rimbaud de *As iluminações* e de *Uma temporada no inferno* e reconhecer que uma tradução desses dois poemas foi bem lograda. Se se atentar, porém, para as modulações de que é acompanhado tal reconhecimento, modulações do tipo de "um pouco outra coisa", "belezas formais ... outras" que não as do original, "sucedâneos" e "aproximando-se bastante", percebe-se que a noção de intraduzibilidade tem de ser também modalizada, tomada *cum grano salis*. Na passagem do *Itinerário de Pasárgada* mais atrás citada, em que Bandeira faz reparos autocríticos a um artigo de Abgar Renault, explica ele o seu conceito de "equivalência", a qual "consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente", e fala de uma "poesia intraduzível por sua própria natureza, como a de Mallarmé ou de Valéry, em que a emoção poética está rigorosamente condicionada às palavras".

Se bem entendo, com equivalência — "essa equivalência que sempre procurei nas minhas traduções" — Bandeira quer dizer a criação de um símile do poema original capaz de produzir, nos leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo dito poema nos leitores da língua-fonte. Como tais efeitos dependem não apenas do significado conceitual mas também do significado formal do texto, cumpre ao tradutor tentar preservar no seu símile, tanto quanto possível, as "mesmas imagens" do original, já que, em poesia, são as responsáveis pela especificidade dos efeitos. E por imagem se deve entender, atrevo-me a acrescentar, não só a metáfora *lato sensu* como também as "figuras de gramática" tão bem destacadas por Jakobson, para quem "toda reiteração perceptível do mesmo conceito gramatical torna-se um procedimento poético efetivo".[5]

Os efeitos produzidos pelo original e pelo símile tradutório são, conforme se acaba de dizer, não iguais, mas semelhantes. Como se tivessem sofrido um desvio ou refração ao ingressar num meio de diferente densidade lingüística: o raio luminoso (o "sentimento" ou "emoção poética" no dizer de Bandeira, ou os efeitos semântico-formais no nosso) continua sendo o mesmo, só a sua direção e a sua intensidade é que mudam. A diferença de densi-

dade entre a língua-fonte e a língua-alvo não só explica como justifica a refração tradutória, ao mesmo tempo que modaliza ou gradua a antítese traduzível/intraduzível. Postular utopicamente a tradução como igualdade de efeitos entre o texto-fonte e o texto-alvo é o mesmo que abolir as leis da refração. Concebê-la como uma técnica de equivalência ou aproximação[6] é modalizar pragmaticamente a antítese traduzível/intraduzível. Se bem os dicionários da língua não tenham dado ainda acolhida ao verbo "modalizar", de há muito registram o adjetivo "modal", quer na sua acepção geral de "relativo ao modo particular de execução de algo", quer na acepção filosófica de relativo à "proposição em que a afirmação ou negação é modificada por um dos quatro modos: possível, contingente, impossível e necessário".

Se dispusermos num leque gradual esses quatro modos, a começar do necessário, passando sucessivamente pelo possível e pelo contingente, até chegar ao impossível, teremos um mapeamento de todo o campo teórico da tradução, particularmente de poesia. Para não nos afastarmos da terra firme das definições filosóficas, lembremos que dentro dela se entende necessário como "o que se põe por si mesmo e imediatamente, quer no domínio do pensamento, quer no domínio do ser";[7] ora, em que pese à má vontade dos humboldtianos, a noção da necessidade da tradução é das que se impõem por si mesmas e imediatamente, tanto no domínio da prática quanto no da teoria. Já em relação a "possível", a sua acepção corrente de "o que pode ser, acontecer ou praticar-se" é mais do que satisfatória para dar conta do traduzir como um ato que, filosoficamente considerado, "não implica contradição ... com nenhum fato ou lei empiricamente estabelecido", pelo que "satisfaz as leis gerais da experiência". Quanto ao caráter contingente do ato tradutório, nada lhe descreve melhor o estatuto que a acepção de "contingente" em lógica, onde tal adjetivo é aplicado à "proposição cuja verdade ou falsidade só pode ser conhecida pela experiência e não pela razão", a razão humboldtiana que nega a possibilidade última da tradução, a experiência tradutória de milênios que a confirma pragmaticamente. Por fim, a conceituação filosófica de "impossível" como "o que implica contradição" ou "ou que é, de fato, irrealizável", se aplicaria, na teoria bandeiriana da tradução, àqueles textos "em que a emoção poética está rigorosamente condicionada à palavra". Um desses casos seria o de *As iluminações* e de *Uma temporada no inferno*,

no entanto traduzidos por Ledo Ivo com êxito, no entender do próprio Bandeira. Este pormenoriza inclusive, como exemplo feliz de transposição dos "sortilégios verbais do Vidente", o de "grandes juments bleues et noires" por "grandes éguas azuis e negras", considerando-a como um caso de tradução literal, muito embora observe a seguir que "'égua' é mais belo que 'juments'". Literal certamente porque, não sendo a rigor palavras sinônimas, "éguas" e "jumentas" pertencem ambas ao mesmo campo semântico, no que se confirma a noção jakobsoniana de "equivalência na diferença".[8] Numa carta a Alphonsus de Guimaraens Filho em torno de dificuldades de tradução de poemas de Emily Dickinson e Edna St. Vincent Millay, aconselha-o Bandeira: "Mas aqui peço licença para lhe dar uma lição: sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo, de rima e métrica. Isto feito, se aparecerem dificuldades que digam respeito ao último elemento (o que não é essencial e pode ser alijado), resolva-se alijando o supérfluo, mesmo que seja bonito.(...) As rosas podem ser substituídas por lírios. Não importa que seja esta ou aquela flor, e era preciso uma flor de nome masculino por causa da rima" (PP 1432-3, II). Como se vê, estamos aqui nos antípodas da "poesia intraduzível por sua própria natureza"; estamos na intimidade da oficina do tradutor, onde o possível pragmático põe a escanteio o impossível teórico.

4. Um paradoxo bandeiriano

Todavia, por mais que se procure modalizar ou matizar, com atenuações de vária ordem, a concepção bandeiriana de intraduzibilidade da poesia, nem por isso se consegue reduzir-lhe de todo o caráter paradoxal. Tanto mais paradoxal quanto vinha de alguém que fez da tradução poética uma atividade regular e que, na esteira dos nossos românticos e parnasianos, não trepidou em pôr em pé de igualdade a atividade criativa e a tradutória, incluindo entre os seus próprios versos três sonetos de Elizabeth Barret Browning em *Libertinagem* e dois poemas de Cristina Rossetti em *Estrela da manhã*, para citar exemplos notórios. De alguém que, em vez de deixar as suas versões poéticas esquecidas nas páginas dos jornais ou revistas onde foram originariamente publicadas, preo-

cupou-se em lhes dar destino menos efêmero reunindo-as em livro. O que faria supor, se não o gosto da tradução, ao menos a consciência do seu valor e do seu prestígio. Mas até nisto Bandeira se revela contraditório. Conquanto houvesse afirmado que só traduzia "bem os poemas que gostaria de ter feito", as versões coligidas no volume *Poemas traduzidos* estão longe de haver sido realizadas espontaneamente, por iniciativa própria. Não são poemas a que ele se tivesse particularmente afeiçoado, com os quais tivesse convivido longo tempo, como os dos poetas que, numa ou noutra época, exerceram influência sobre ele. Desses, como já se viu, não verteu nenhum, salvo Goethe.

Examinando-se o índice dos *Poemas traduzidos*, verifica-se que a maior parte dos autores ali listados são de língua espanhola e, preponderantemente, da América Latina. A preponderância se explica pela circunstância de Bandeira ter sido docente de literatura hispano-americana e colaborador de um suplemento dos anos 40-50 dedicado à divulgação dessa literatura. Daí a advertência por ele anteposta à primeira edição dos *Poemas traduzidos*: "a maioria das traduções apresentadas, não as fizera eu 'em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria', mas tão-somente por dever de ofício, como colaborador do *Pensamento da América*, suplemento mensal d'*A Manhã*, ou para atender à solicitação de um amigo". Na época, censurou-lhe Sérgio Milliet o uso da frase "sem necessidade de expressão própria", na qual vislumbrava sinais de "um orgulho agressivo e uma indisfarçável vaidade". Aquele pelo "menosprezo às produções alheias, por *dever de ofício* traduzidas", este "pela afirmação de segurança técnica que o trabalho artesanal exprime". Bandeira procurou defender-se das duas acusações no *Itinerário de Pasárgada*. Sua defesa, porém, não é das mais convincentes: "Dizer que, 'sem necessidade de expressão própria' traduzi um poema, não implica que o tenha em menosprezo. Há tantos grandes poemas que admiro de todo o coração e que traduziria 'sem necessidade de expressão própria'. As *Soledades* de Gôngora, por exemplo. Mas é-se levado a pensar que o fato de traduzir inculca certa preferência. Era meu direito, sem sombra de orgulho, dar a entender que no meu caso não a havia".

Se cotejarmos este arrazoado de defesa com a afirmativa anterior, "só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informuladas", a contradição salta à vista. Tendo vertido poesia — e prosa — antes por encomenda que por preferência, Bandeira não o fez, pois, levado por qualquer "necessidade de expressão própria" ou, o que dá no mesmo, porque nela houvesse "coisas que já estavam [nele] mas informuladas". E, no entanto, as suas versões poéticas são reconhecidamente bem logradas, com o que se desmente a sua tese de que só poderia traduzir bem os poemas que gostaria de haver feito. Como explicar todas estas contradições?

A explicação talvez esteja naquela passagem, já aqui transcrita, em que ele confessa não ter sido capaz de pôr em português os versos que escrevera originalmente em francês, assim como, noutra ocasião, quando tentou emendar uma versão francesa, feita por outrem, de um poema seu, tampouco conseguira "nada que prestasse". Isso porque, "para ser fiel ao [seu] sentimento, teria de suprimir certas coisas e acrescentar outras", malogro que o teria convencido em definitivo de que "poesia é coisa intraduzível".

5. Criador × artesão

Percebe-se sem dificuldade que o que está em jogo no caso é um descompasso entre o poeta criador e o artesão tradutor. Este trabalha pragmaticamente no domínio do relativo; aquele parece mover-se utopicamente nas fronteiras do absoluto. Um contenta-se em fazer o melhor possível; o outro vive atormentado pela ânsia do perfeito. Ora, o ato tradutório, ainda que nele possa ter papel de relevo a mesma intuição responsável pelas fulgurações criativas, é na maior parte do tempo um ato de artesania. Donde ser a tradução, disse-o Ortega y Gasset, o mais humilde dos ofícios,[9] em contraposição à *poiesis* propriamente dita, tida por Sócrates como uma espécie de poder divino, *theîa dúnamis*.[10] Semelhantemente ao Des Esseintes de Huysmans, o *poietes* persegue a nomeação absoluta: "as palavras escolhidas seriam de tal modo impermutáveis que supririam todas as outras; o adjetivo se aplicaria de maneira tão engenhosa e definitiva que não poderia ser legitimamente destituído do seu lugar, abriria perspectivas tais que o leitor ficaria a sonhar semanas inteiras com o seu sentido, a um só tempo preciso e múltiplo".[11] Já o tradutor, por trabalhar menos no plano da ortonímia impermutável que no da permutabilidade sinonímica, tem de contentar-se com a nomeação aproximativa. É, no limite, um recriador, com um estatuto necessariamente de inferioridade em relação ao criador.

Por ter sido um e outro simultaneamente, pôde Bandeira comparar os dois estatutos. Tradutor de poesia alheia, aceitava como inevitável, "para ser fiel ao ... sentimento" nela expresso, "suprimir certas coisas e acrescentar outras", tendo por ponto pacífico que "rosas podem ser substituídas por lírios". Malogrado tradutor de sua própria poesia, via nessa substituição uma *capitis diminutio*, e, mandando às favas a coerência, proclamava a intradutibilidade da poesia.

Ao menos do ponto de vista de uma teoria coerente da tradução, Bandeira não levou a sua esquizofrenia profissional, ou seja, a duplicidade tradutor-criador, a um completo desenvolvimento. Que seria esquecer inteiramente o lado de lá do poema, a sua face oculta voltada para o autor, a fim de concentrar-se no lado de cá, a face visível mostrada ao leitor. Esta é, também, a única acessível ao tradutor, o qual, por não ter participado da criação do poema, está isentado do compromisso com a nomeação absoluta. Pois, uma vez criado, o poema entra inevitavelmente no circuito social das palavras da tribo, onde o absoluto se relativiza na permutabilidade das interpretações, de que a tradução é uma espécie privilegiada. E é a esse circuito que pertencem, *hélas*, as melhores versões de Bandeira, como as dos sonetos de Elizabeth Barret Browning, sem-cerimoniosamente chamada de Belinha Barreto por Mário de Andrade, o mesmo Mário que, sabedor das engrenagens da tradução, não se coibiu de temperar o seu louvor das versões do amigo com uma pitada de sadio bom-senso crítico: "belíssimas traduções, belíssimos sonetos em que até algumas rimas forçadas aparecem quando sinão quando, coisa mais ou menos fatal e que não acho propriamente defeito, veja bem. Nós sabedores das engrenagens é que fatalmente percebemos que tal membro de frase apareceu porque carecia rimar etc.".[12]

SOL E FORMOL

Sobre a tradução de um poema de Karyotákis

1. Da decifração à tradução

Há já alguns anos, venho-me dedicando com certa regularidade à tradução de poesia grega moderna. Como tantas das coisas importantes da vida, essa aventura tradutória[1] começou mais ou menos por acaso. Antes de viajar pela primeira vez à Grécia, sonho de juventude que só pude realizar na idade madura, achei prudente aprender alguma coisa da língua do país; vale dizer, as fórmulas de cortesia mais usuais e aquela meia dúzia de frases feitas de maior utilidade que todo turista costuma levar na bagagem, junto com o passaporte e os cheques de viagem. Um amigo conseguiu-me em Nova York um curso de grego moderno gravado em fita e acompanhado de um manual de conversação, um léxico e uma gramática. Assim equipado, dediquei duas horas diárias, durante meses, ao lento e árduo aprendizado de uns rudimentos desse idioma em cujas sonoridades ainda ressoam ecos da *Odisséia* e da *Antologia palatina*.

Quase excusava dizer que, uma vez em Atenas, iria eu verificar desiludido de quão pouca serventia eram aqueles rudimentos: não conseguia entender praticamente nada do que me respondiam cada vez que me atrevia a balbuciar algo em demótico. Mas a desilusão serviu, paradoxalmente, para espicaçar a pertinácia. Numa livraria perto da praça Síntagma, comprei uma edição bilíngüe dos *Poemas* de Kaváfis e um dicionário neogrego-inglês. De volta ao Brasil, passei meses a decifrar palavra por palavra o texto kavafiano, a degustar-lhe as sutilezas de expressão, inimitável amálgama de um à-vontade coloquial e de uma erudição antiquária de que eu já tivera vislumbres na tradução em prosa de Marguerite Yourcenar, lida e relida desde 1964. Da decifração às primeiras tentativas de tradução foi um passo. Acabei transpondo para o português, em dois anos de trabalho, 73 dos 154 poemas canônicos de Kaváfis,[2] versão na qual procurei manter-me tão perto quanto possível do espírito como da letra do original, buscando-lhe equivalentes em português para as rimas ocasionais, para os ritmos sutis, para certos jogos de palavras e para certos paralelismos de expressão cuja inobservância constituiria um crime de lesa-poesia. E no afã de melhor entender a posição nuclear de Kaváfis no quadro da poesia grega moderna, fui levado a estudar um pouco a história desta e a procurar conhecer, ainda que pela rama, alguns dos principais antecessores e sucessores do "velho poeta de Alexandria", de quem, no seu *Quarteto*, Lawrence Durrell me oferecera, havia anos, uma imagem tanto mais esfumaçada quanto sedutora.

Graças a uma antologia geral e a uns poucos volumes de poetas individuais — vários dos quais me foram presenteados pelo poeta Yánnis Kiouránis, a quem devo parte dos meus ainda parcos conhecimentos da sua língua, — pude iniciar-me no estudo da poesia neo-helênica. Foi uma verdadeira descoberta: possibilitou-me comprovar *ad litteram* a afirmativa de C. A. Trypánis, de constituir ela "a mais longa tradição literária ininterrupta do mundo ocidental" e de que "melhor poesia se escreveu em grego no último século do que nos catorze séculos que o precederam; ademais, conforme os Prêmios Nobel concedidos a dois poetas gregos nos últimos anos [1963, Seféris; 1979, Elýtis] reconhecem (...) a poesia grega atingiu de novo validade e alcance universais".[3]

Como acontecera anteriormente com Kaváfis, a leitura desses outros autores incitou-me a traduzir-lhes os versos que mais de perto me falavam, e logo surgia a idéia de uma antologia de poesia moderna da Grécia, que fui preparando aos poucos e que acabou sendo publicada.[4] Entre as traduções feitas com vistas a ela, estava a de um breve poema de Karyotákis ao qual de pronto me afeiçoei e cuja transposição para a nossa língua me proponho a comentar em seguida, por ilustrativa de alguns dos problemas com que tem de avir-se o tradutor de poesia, particularmente neogrega. Desde logo me apresso a esclarecer que não compartilho, obviamente, o preconceito generalizado acerca da intraduzibilidade da poesia. O endosso dessa tese por alguns poetas deu ensejo, como se sabe, a *boutades* famosas, como a de Heine, de que traduzir poesia era empalhar raios de sol, ou a de Frost, para quem poesia é aquilo que se perde na tradução.[5] Ainda recentemente, escrevia Auden, a propósito de uma versão inglesa de poemas de Kaváfis, que "a diferença entre prosa e poesia é a de que a prosa pode ser traduzida em outra língua, mas a poesia não".[6] Mas o mesmo Auden, após confessar que não conhece uma só palavra de grego moderno, declara ter sido não obstante muito influenciado, *qua* poeta, por Kaváfis, a quem só leu em tradução...

Este paradoxo me confirma numa opinião a que cheguei com base na minha própria experiência de empalhador de raios de sol. Verter um poema do grego, por exemplo, ou de qualquer outro idioma, é, teoricamente pelo menos, reescrevê-lo em português como o faria seu próprio autor, se tivesse domínio operativo de nossa língua, *mas sem, no entanto, deixar de ser grego*. Sublinho a última frase para destacar um ponto que reputo de capital importância. A idéia corrente de que boa é a tradução que dá ao leitor a mesma impressão de um texto originariamente escrito em sua língua pátria constitui a maior das falácias. Pelo menos desde Humboldt, sabe-se que cada idioma consubstancia uma experiência diferencial do mundo; é um recorte da realidade diverso, na sua especificidade, dos demais recortes operados pelos outros idiomas.[7] Isto não quer dizer sejam acessíveis apenas aos seus respectivos falantes tais visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto léxico quanto morfológico e sintático. A tradução alcança trazê-las em parte até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor. Tendo-se bem presente o que possa haver de diferencial na língua de partida em relação à língua de chegada, busca-se exprimi-lo através dos recursos próprios desta. Nessa

operação transpositiva, visa-se portanto menos a uma impossível *isomorfia* — perfeita simetria no espírito e na letra — do que a uma possível *paramorfia* — a similitude de forma e de significado que as idiossincrasias dos dois idiomas franqueados pela ponte tradutória permita.[8] É fácil entender seja precisamente na tradução de poesia, onde a mensagem se volta para si mesma a fim de destacar o "caráter palpável dos signos" (Jakobson),[9] que avultam com exemplar nitidez os problemas de paramorfia, conforme se verá no caso da transposição do pequeno poema de Karyotákis. Antes de abordá-los, porém, convém dizer alguma coisa não só a respeito do seu autor como também do idioma em que o poema foi escrito.

2. Sobre o grego moderno

A língua hoje falada na Grécia é o demótico, adjetivo que em grego significa "popular, plebeu, comum". Representa ela o estado atual do grego antigo; este, diferentemente do latim, não se desdobrou numa série de línguas autônomas só remotamente parecidas com a língua-mãe, mas conservou "uma unidade para a qual não se encontra analogia na história de nenhuma outra língua indo-européia", como lembra Kimon Friar.[10] O ático em que se expressaram os clássicos da Antigüidade foi levado até a Ásia Menor, o Egito, a Síria, a Pérsia pelos exércitos conquistadores de Alexandre Magno e se converteu numa *koinê* ou língua comum, a qual se manteve durante o domínio romano da Grécia e de suas conquistas, passou para Bizâncio (onde era de uso cotidiano, ficando reservada ao ático a função restrita de língua da Igreja e do Estado) e foi zelosamente conservada pelas comunidades de fala grega da Ásia Menor e da Hélade continental ou insular, durante todo o domínio otomano, até emergir, com o surgimento da nação grega a partir da Guerra da Independência (1823), como língua nacional. Evidentemente, ao longo desse percurso histórico de tantos séculos, a *koinê* sofreu modificações, quando mais não fosse por certas tendências endógenas que desde cedo nela se manifestaram, a exemplo da redução dos ditongos, da simplificação da conjugação verbal e das declinações, do surgimento de um artigo indefinido, e, sobretudo, da acentuação das tendências da língua à expressão analítica, de que resultaria o desenvolvimento do

uso das preposições. Além disso, por força de seu contacto com idiomas de outros povos, em especial dos que numa ou noutra época ocuparam o território da Grécia, o demótico se enriqueceu de numerosas palavras estrangeiras, do latim, do eslavônico, do albanês, do italiano, do turco, do francês, o que conformou via de regra à sua estrutura. Contra essa evolução natural da língua se insurgiram os criadores e usuários da *katharévousa*, uma tentativa artificial e erudita de recuperar a "pureza" do ático clássico, adaptando-o em certa medida às necessidades modernas. O conflito entre a *katharévousa*, língua oficial do Estado, e a *demotikí*, a língua falada pelo povo, criou na Grécia moderna uma espécie de diglossia, ou melhor, de "esquizofrenia" lingüística (Friar),[11] que chegou a provocar batalhas de rua entre "puristas" e "vulgaristas". Mas o demótico acabou por prevalecer, tanto mais que foi nele que se expressaram os grandes escritores do século XIX e do século XX, desde Solomós, fundador da literatura neo-helênica, até Kazantzákis, Seféris ou Elýtis, sem esquecer o próprio Kaváfis, cuja poesia está vazada num demótico temperado de arcaísmos.

No dizer de um dos seus estudiosos estrangeiros, André Mirambel, "a impressão auditiva produzida pelo grego moderno, lido ou falado, é a de uma língua sonora e cantante, de prolação muito rápida e contínua, percebendo o ouvido mais modulações do que cortes".[12] A essa musicalidade no plano do significante corresponde, no plano do significado, o gosto da metáfora, da comparação — típico, de resto, da expressão popular, de que o demótico, mesmo quando utilizado literariamente, sempre se mantém próximo, — e o pendor mais pelo concreto do que pelo abstrato, concretude que se manifesta inclusive no grande desenvolvimento da composição, quer aglutinativa, quer sufixal, responsável, segundo Mirambel, pelo alto grau de "motivação" do léxico neogrego, entendendo-se por motivação a "relação de necessidade"[13] estabelecida entre significante e significado, entre a "forma" da palavra e o conceito por ela expresso. Tais características, logo se vê, fazem do demótico uma língua como que naturalmente "poética".

3. Sobre Karyotákis

Dito isto da língua em que foi escrito o poema motivador destes comentários, impõe-se agora dizer alguma coisa do seu au-

tor. Tanto pela cronologia como pelo espírito de sua obra, Karyotákis é bem um representante da geração dos anos 20 na literatura grega; em verdade, seu mais talentoso e mais qualificado representante. Foi essa a geração que, tendo atravessado os anos da primeira guerra mundial, iria sofrer as conseqüências do pós-guerra, particularmente adversas para a Grécia com o desastre de 1923 na Ásia Menor, quando a população grega ali estabelecida havia milênios, mais de um milhão de pessoas, teve de emigrar de volta à pátria-mãe após a derrota do seu exército pelo de Kemal Ataturk. Longe de perfilhar os ideais de seus predecessores mais ou menos imediatos, fosse o patriotismo otimista de um Palamás, fosse o demoticismo socialista de um Kazantzákis, os coetâneos de Karyotákis se compraziam naquele desencanto e naquele anti-heroísmo que se espalhara pela Europa após 1918. Ansiosos por novidades, davam eles as costas às tradições nacionais para desenfastiar-se, cosmopolitamente, com "as fáceis conquistas da moda, as saias que ficavam mais curtas, o gramofone que introduzia em casa a atmosfera dos sucessos europeus, o *fox-trot* no salão de baile" (Vitti).[14] Em favor de Karyotákis, ressalte-se que o seu *taedium vitae* era algo mais profundo do que a mera adesão às "fáceis conquistas da moda"; deu-o a entender, quando não em seus poemas, numa confissão patética: "Sinto a realidade com dor física".

Nascido em Trípoli, cidade do Peloponeso, no sul da Grécia continental, Kóstas Karyotákis (1896-1928) revelou-se desde cedo um temperamento introvertido, mórbido, propenso à melancolia e à solidão. Na infância, viajou com a família por várias partes da Grécia. Fez seus estudos preparatórios em Creta e matriculou-se a seguir na Universidade de Atenas, por onde se formou em Direito em 1917, embora jamais chegasse a advogar. Preferiu a carreira de funcionário público, que conseguiu exercer em Atenas por alguns anos; nas férias, viajava à Itália, à Alemanha, à Romênia e à França. Conhecedor de vários idiomas, traduziu poetas italianos, alemães e franceses; foi quem divulgou pela primeira vez na Grécia a poesia de Laforgue, de cuja ironia coloquial encontramos traços em seus versos. Transferido para Preveza a contragosto, por supostas necessidades de serviço, não agüentou por muito tempo a mesquinharia da vida provinciana, sobre a qual escreveu, aliás, um poema impiedoso, "Preveza". Nessa mesma cidade se suicidou com um tiro, deixando uma carta em que confessava, a certa altura: "Estou pagando por todos aqueles que, como eu próprio, não podem jamais encontrar um ideal na vida, por aqueles que permanecerão para sempre as vítimas de suas hesitações, e que consideram sua existência um jogo sem sentido".[15]

4. A tradução de um poema

Ao morrer, deixou Karyotákis publicados três livros de poemas: *A dor dos homens e das coisas* (1919), *Nepenthe* (1921) e *Elegias e sátiras* (1927). Os dois primeiros foram distinguidos com prêmios literários, numa confirmação do reconhecimento de que seu autor foi alvo ainda em vida. Ao terceiro, que lhe consolidou em definitivo o prestígio de corifeu da sua geração, pertence a "Marcha fúnebre e vertical", de que apresento abaixo a minha versão (A). Como não é factível transcrever aqui o texto grego[16] — e receio serem muito poucos, entre nós, os conhecedores de demótico interessados em poesia, — dou uma tradução literal do poema (B), para que o leitor possa ajuizar por si mesmo se as "liberdades" tomadas pelo tradutor com vistas a transpor certas características formais do poema chegaram ou não a comprometer a fidelidade ao seu sentido.

(A)
Vejo, no teto, ornatos de gesso.
A dança de seus meandros me captura.
Minha felicidade há de ser, reconheço,
uma questão de altura.

Símbolos da vida em culminância,
rosas transubstanciadas, absolutas,
os alvos espinhos a cingir, em volutas,
um corno da abundância.

(Arte de modéstia sem igual,
quão devagar tua lição aprendo!)
Sonho em relevo, a ti ora me rendo
em pose vertical.

Dos horizontes sufoca-me o assédio.
Em todo clima, em qualquer estação,
combates pelo sal e pelo pão,
amores, tédios.

Ah! quero ver se me enfeito
com essa bela e gipsea coroa.
Assim, com a moldura que o teto festoa,
ficarei perfeito.

(B)
No teto vejo os gessos.
Meandros na sua dança me atraem.
A minha felicidade, julgo, será
questão de altura.

Símbolos de vida superior,
rosas imutáveis, transubstanciadas,
brancos espinhos a toda a volta de um
corno de abundância.

(Modesta arte sem sublimidade,
quão devagar recebo a tua lição!)
Sonho em baixo relevo, chegarei perto de ti
verticalmente.

Os horizontes me terão impedido.
Em todos os climas, em todas as latitudes,
lutas pelo pão e pelo sal,
amores, tédios.

Ah! devo agora pôr
aquela bela gípsea coroa.
Assim, com moldura à volta do teto,
muito agradarei.

5. Comentários sobre a tradução

Mantive, na versão, o mesmo esquema estrófico do original: cinco quadras. Respeitei também o esquema rimático *abba*, a não ser na primeira quadra. Com referência às rimas desta, não logrei encontrar equivalência satisfatória para a paronomásia entre *gýpsous* "gesso" e *ýpsous* "altura", que rimam entre si nos finais dos versos 1 e 4: o contraste, desenvolvido ao longo do poema em diapasão irônico, entre a vulgaridade *kitsch* dos ornatos de gesso e a ânsia de elevação espiritual por eles despertada no poeta, é como que paradoxalmente desmentido pela homofonia entre as duas palavras, uma conglobada na outra. Procurei compensar a perda dessa paronomásia essencial pela simetria fônica entre "captura" e "altura"; esta última palavra também se congloba naquela, a não ser pela diferença entre o "p" e o "l", minimizada pelo fato de serem ambos fonemas consonantais aparentados, resultantes de bloqueamento da corrente de ar. Nessa mesma quadra inicial, não consegui preservar outra paronomásia entre *tavāni* "teto" e *travāne* "atraem", mas compensei-a em certa medida pela simetria re-

petitiva dos "e" e "o" nos dissílabos "vejo", "teto" e "gesso", logo no primeiro verso.

Todas as rimas do original são paroxítonas; na versão, há 8 rimas paroxítonas contra só 2 oxítonas, o que representa boa aproximação. Cuidei também de paralelizar em português as rimas ricas do grego, sobretudo as de palavras de diferentes categorias gramaticais, como adjetivo e substantivo (*ypertēras* "superior" e *kéras* "corno") ou verbo e substantivo (*ēhoun pnícsi* "terão impedido" e *plícsi* "tédio"), com rimas do tipo "gesso/reconheço" ou "enfeito/perfeito".

Quanto à métrica, sendo impraticável usar na versão metros iguais aos do original, tentei de novo a aproximação. O grego moderno não mais distingue vogais breves de longas, como o antigo; baseia a sua versificação, como nós, na alternância de sílabas tônicas e átonas, usando pois a métrica silábico-acentual. Os 20 versos do original perfazem um total de 157 sílabas, se se desprezar na contagem a sílaba pós-tônica em fim de verso. Pelo mesmo sistema de contagem, a versão apresenta um total de 184 sílabas, vale dizer, apenas 17,2% a mais, se não errei nas contas. De qualquer modo, foi mantida na versão, ainda que sem maior rigor, a heterometria do original, em cujas quadras os versos 2 e 3 têm sistematicamente medida igual ou quase igual (no geral são decassílabos), sendo mais longos que os versos 1 (sempre octossílabo) e 4 (sempre tetrassílabo).

Passando agora aos aspectos lexicais e semânticos, note-se, em primeiro lugar, que quase todas as palavras do original podem ser encontradas num dicionário de grego antigo ou clássico. Figuram elas igualmente nos dicionários de grego moderno, de par com os poucos demoticismos não encontráveis no outro, a exemplo do *tavāni* "teto", palavra de origem turca. Isto faz lembrar uma *boutade* citada por Mirambel, de ser o grego moderno uma espécie de registro civil onde só se anotassem os nascimentos e nunca as mortes; quer dizer, a adaptação de palavras de línguas alógenas não implica o abandono de eventuais sinônimos já existentes no léxico, vindos do grego antigo.[17] Confirma-se ainda, neste particular, a observação de Trypánis, de que a dicção de Karyotákis "é uma estranha mistura de elementos tomados tanto ao demótico quanto à *katharēvousa*, mas combinados com muito encanto".[18] Dessa quase diglossia, à qual é sensível o leitor grego mais culto, se vale o poeta para conseguir efeitos de índole finamente satírica,

contrastando a pedanteria erudita da *katharévousa* com o coloquialismo amiúde chão do demótico. São efeitos evidentemente irreproduzíveis em nossa língua, mas tentei dar uma pálida idéia deles usando, no fim da terceira quadra, um galicismo ostensivo, "pose", contra o qual se insurgiriam os puristas apegados aos clássicos portugueses e ao rigor gramatical, numa obstinação que faz lembrar a dos partidários da *katharévousa*. Aliás, a expressão "em pose vertical" traduz o advérbio *katakorýfos* que, sob a forma de adjetivo, já aparecia no título do poema, "Marcha fúnebre e vertical". Além da acepção de verticalidade, o termo tem a de auge, culminância, que procurei resgatar traduzindo o adjetivo *ypertéros* "superior", do início da segunda quadra, pela locução "em culminância".

Digno de nota também é reaparecerem algumas palavras do original na versão como que refletidas num espelho deformante. É o que ocorre com *gýpsous* "gesso", *meándroi* "meandros", *sýmvola* "símbolos", *orizóntes* "horizontes" e *klímata* "climas", onde a semelhança etimológica salta à vista. No caso de *eftyhía* "felicidade", no terceiro verso da primeira quadra, senti-me tentado a vertê-lo por "boa sorte", a fim de manter a motivação do termo grego, onde o mesmo núcleo semântico, *týhi* "sorte, destino" é antiteticamente motivado por diferentes prefixos em *eftyhía* "felicidade" e *distyhía* "infelicidade". Em "boa sorte", ter-se-ia um equivalente bastante próximo, por contrapor-se a "má-sorte", cumprindo os adjetivos "bom/mau" o mesmo papel dos prefixos *eu-* (pronunciado *éf-*) e *dis-* em relação a igual núcleo semântico. Em português, todavia, "boa sorte" não é um sinônimo adequado de "felicidade" (pode-se ter boa sorte na vida sem estar-se necessariamente feliz), pelo que preferi sacrificar a fidelidade ao significante pela fidelidade ao significado, num lance típico daquele jogo de perde-ganha sempre travado entre espírito e letra no curso de qualquer tradução digna do nome.

Para pôr fim a comentários que já vão um pouco longos, gostaria de chamar a atenção para uma peculiaridade de ordem gramatical do grego moderno, qual seja haver substituído a flexão verbal do futuro, existente no grego antigo, por uma forma analítica: a anteposição da partícula *thà* ao presente (ou ao aoristo) do indicativo. No terceiro verso da primeira estrofe, em vez de traduzir *thà'nai* por "será", como caberia, em vista de termos em português flexão específica para o futuro, preferi traduzi-la por "há de ser", uma perífrase cujo verbo auxiliar lembra o *thà* grego, partícula a que se reduziu *thélo* "quero", outrora usado na *koiné* como verbo auxiliar para formar perifrasticamente o futuro.

Haveria, por certo, outros parâmetros a considerar neste balanço de lucros e perdas na transposição de um texto-fonte. Sobretudo o seu parâmetro fundamental: o grau em que o tradutor terá ou não conseguido alcançar, na versão, a naturalidade ou fluência de dicção do original. Fluência a que dá um travo de sutileza a sustentada antítese entre vulgaridade e refinamento, entre resignação à horizontalidade e ânsia *post mortem* de verticalidade, por meio da qual se manifesta a *Weltschmerz* do poeta, a policiar, pela ironia, a expressão do seu desencanto ante a mesmice da vida cotidiana e da sua ânsia cética de poder jamais transcendê-la pela arte, última âncora de salvação. Daí a inveja meio *blasé* que nutre pela "arte de modéstia sem igual" do anônimo estucador para quem um céu *kitsch* povoado de cornucópias, coroas e florões é quanto basta para deixá-lo contente consigo mesmo e com a vida. Caberá ao leitor julgar agora se esse sentimento do mundo foi-lhe ou não comunicado pela versão que ora se lhe propõe. Quaisquer ulteriores considerações de ordem analítica, por parte do tradutor, seriam supérfluas: a regra básica da arte de empalhar raios solares é não abusar muito do formol.

UMA ODISSÉIA TRADUTÓRIA

A tradução da Odisséia *de Kazantzákis*

1. As novas aventuras de Odisseu

Quando se fala em Níkos Kazantzákis (1883-1957), imediatamente vem à lembrança de quem lhe ouve o nome o título do seu romance mais famoso, *Zorba, o Grego*. Foi, sem dúvida, o êxito mundial alcançado por esse livro que colaborou decisivamente no sentido de o seu autor ter sido indicado mais de uma vez para o prêmio Nobel de literatura, o qual não chegou a ser-lhe conferido. O primeiro grego a recebê-lo seria o poeta Giórgos Seféris, em 1963, seis anos após a morte de Kazantzákis.

Talvez nem todos saibam, porém, que antes de publicar *Zorba*, em 1946, seu autor já se havia destacado nas letras neo-helênicas como dramaturgo, poeta e tradutor de poesia. Escreveu nada menos de 21 peças de teatro em verso e traduziu para o grego moderno a *Ilíada* e a *Odisséia*, a *Divina comédia* e o primeiro *Fausto*. Mas o seu *tour de force* como poeta foi certamente a *Odisséia*, que Kimon Friar, seu tradutor para o inglês, achou conveniente subintitular "Uma continuação moderna" a fim de distingui-la da *Odisséia* primeira, a de Homero. Com os seus 33 333 versos, a continuação kazantzakiana é cerca de três vezes maior do que a ma-

triz homérica, constituindo-se numa das mais ambiciosas tentativas de poesia épica do século XX. Hoje, superadas as incompreensões que suscitou quando publicada pela primeira vez em 1938, numa edição de apenas 325 exemplares subvencionada por uma Mecenas norte-americana a quem está dedicada, a *Odisséia* de Kazantzákis é tida, pelos entendidos, como o grande poema grego da modernidade. Dele já existe uma tradução francesa, além da norte-americana, citada, de Kimon Friar, um empreendimento tradutório realmente memorável. Mas antes de falar a respeito, será bom dar ao leitor uma idéia sumária do que seja a epopéia de Kazantzákis.

Começou ele a escrevê-la em fins de 1924, na sua ilha natal, Creta. Faria, ao longo dos treze anos que levou a trabalhar no texto antes de considerá-lo pronto para publicação, nada menos de sete versões dele. Como o de Homero, o poema de Kazantzákis está dividido em 24 livros, sucessivamente identificados por cada uma das 24 letras do alfabeto. A narrativa dos feitos de Odisseu ou Ulisses é retomada do ponto em que a deixara Homero: o reencontro do herói com Penélope, após o morticínio dos pretendentes. Esse reencontro, espécie de *happy end*, é, como se sabe, o fulcro da *Odisséia* homérica, cujos variados incidentes não passam de dilações destinadas a tornar mais significativa e mais desejada a volta à pátria do guerreiro cuja astúcia Homero se comprouve em imortalizar nos seus hexâmetros. Que a volta de Ulisses a Ítaca é o fulcro do poema confirmam-no as numerosas glosas ou paráfrases que em torno dela se foram acumulando ao longo dos séculos. Desde, para citar um exemplo algo recuado, o célebre soneto de Du Bellay, "Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage", em que é tematizada a doçura do regresso ao lar após os percalços da viagem da vida, até, para lembrar um exemplo ainda próximo, "Ítaca" de Kaváfis, poema que exalta antes os prazeres e as surpresas dos "muitos anos (...) de jornada" do que propriamente o retorno a Ítaca, cujo principal mérito, para o poeta de Alexandria, é poder ter dado "uma bela viagem" a Ulisses.[2]

Na *Odisséia* de Kazantzákis, o ponto focal se transforma em ponto de fuga. Isso porque, em vez de encontro, há é um radical desencontro de Odisseu, por um lado, e Penélope e Telêmaco, de outro. Aos olhos do herói, a esposa surge envelhecida, já sem atrativos, do mesmo passo que o irrita a índole conciliadora e prudente do filho. Em contraposição, Penélope e Telêmaco ficam horrorizados com a crueldade de que ele deu mostras ao chacinar os pretendentes. O gênio irrequieto e aventureiro de Odisseu não se compadece muito tempo com o tédio da vida familiar. Ajudado por alguns ilhéus igualmente enfarados da mesmice da vida em terra firme, põe-se a construir um barco que, uma vez pronto, irá levá-los para longe de Ítaca, desta vez definitivamente. Nele rumam para Esparta, onde Odisseu tenta convencer Menelau, seu antigo companheiro de armas, a segui-lo em outras jornadas temerárias. Amolentado por uma vida de luxo, o rei declina o convite e Odisseu não hesita em raptar-lhe a esposa, a mesma Helena por causa de quem se travara a guerra de Tróia e que prontamente se deixa convencer pela persuasividade do herói. Acompanha-o até Creta: ali, posta dentro de uma bezerra oca de bronze, irá ser possuída por Idomeneu, o soberano de Cnossos, durante a orgia em que culmina o festival do Deus-Touro. Enquanto o festival se processa, Odisseu conspira com os escravos da cidade e os bárbaros louros que, procedentes das terras frias do Norte, a ela chegam atraídos pelas suas riquezas. O objetivo do herói é ajudar a destruir a decadente civilização da ilha a fim de abrir caminho para a idade do ferro trazida pelos dórios, sangue novo que vem revitalizar as culturas mediterrânicas. Após a destruição de Cnossos, Odisseu, com os mesmos companheiros que trouxera de Ítaca, prossegue viagem para o Egito, porque pretende subir o Nilo em busca de suas nascentes, para ele as sacras nascentes da própria Vida. A elas consegue chegar ao cabo de numerosas peripécias e lá, com a ajuda de mais companheiros recrutados entre os escravos revoltados contra o jugo do Faraó, ergue a sua Cidade de Deus, uma espécie de utopia comunista onde não há propriedade privada, impera o amor livre, os filhos são criados longe dos pais e os anciãos condenados ao extermínio por serem socialmente inúteis. Todavia, um abalo sísmico põe abaixo a cidade no mesmo dia da sua inauguração, dando fim aos sonhos igualitários de Odisseu. Até a essa altura do poema, ele se vinha destacando como um ativista empenhado em acompanhar, quando não apressar, a evolução histórica, empenho a que não é estranho o influxo das idéias de Bergson, Nietzsche, Marx e dos Evangelhos, conciliadas de maneira muito pessoal por Kazantzákis numa filosofia de vida que lhe informa tanto a *Odisséia* quanto os romances da última fase de sua carreira.

Após a destruição da Cidade de Deus, o ativismo de Odisseu troca-se em misticismo e, de herói, ele se converte num asceta preocupado em revigorar, pela meditação introspectiva, o Deus que traz dentro de si. Pois, para Kazantzákis, Deus não é a causa inicial do mundo e do homem, exterior e anterior a eles, portanto. Como assinala Izzet, "Kazantzákis proclama, ao contrário, que o homem deve ajudar Deus a crescer e em seguida avançar; deve ampará-lo na sua difícil marcha ascensional através da matéria, a fim de que ele possa libertar-se dela inteiramente".[3] A partir desse ponto, o influxo do misticismo budista[4] passa a avultar no poema, cuja "ação" — se cabe usar a palavra — vai-se processar quase toda dentro do espírito de Odisseu, numa sucessão de episódios de caráter simbólico e fabular, que pontilham a caminhada do asceta até o extremo meridional da África, onde, uma vez chegado, ele constrói um barco no formato de seu corpo — vale dizer, um esquife — para nele navegar rumo ao Pólo Sul, ao encontro de sua própria morte, aquele abismo de Nada final que sempre soubera estar à sua espera e a cujo encontro se encaminha sem medo nem esperança e, por isso mesmo, absolutamente livre. Tal destemor faz de Odisseu a própria encarnação do niilismo heróico que foi a filosofia de vida de Kazantzákis e à qual ele se manteve fiel até o fim, tanto assim que o seu túmulo ao pé da velha muralha veneziana de Heráklejon, a capital de Creta, ostenta como único ornamento uma divisa: "Não espero nada. Não temo nada. Sou livre".

2. Um demoticista extremado

Este sumaríssimo resumo do entrecho da *Odisséia* kazantzakiana[5] não teve outro propósito que não fosse o de mostrar de que maneira ela retoma a matéria homérica e de que maneira dela se afasta. Mas o afastamento pode ser ainda mais bem aferido no nível do estilo. Como não ignora quem jamais tenha lido Homero, o seu modo de narrar se caracteriza pela fidelidade ao registro realista, que o ocasional recurso ao maravilhoso da mitologia só serve para fazer realçar. Um realismo sóbrio, inclusive no seu uso do epíteto e do símile, quase sempre agenciados na concretude da vida diária. Daí a "verdade" da arte homérica, tão bem destacada por Aldous Huxley num breve ensaio em que, a propósito

de um episódio do livro XII da *Odisséia*, diz que Homero sempre "preferiu dizer a Verdade Toda", no sentido de que as experiências por ele registradas na sua epopéia "correspondem assaz de perto às nossas próprias experiências reais, ou àquelas que podemos chamar de potenciais — isto é, experiências que achamos (como resultado de um processo de inferência mais ou menos explícito) que poderíamos ter tido".[6]

Outro, bem outro, é o caso do grande poema de Kazantzákis. Ali não só se alternam diversos registros de dicção — o descritivo, o fabular, o simbólico, o sapiencial etc. — como também, voltando decididamente as costas ao equilíbrio por assim dizer apolíneo da linguagem de Homero, não hesita o seu continuador moderno em carregar dionisiacamente a sua de alegorias e símbolos, numa profusão verdadeiramente oriental. A marca mais ostensiva dela é a pletora de adjetivos que caracteriza a dicção de Kazantzákis na *Odisséia* e que foi assim justificada por ele: "Gosto dos adjetivos, mas não apenas como decoração. Sinto necessidade de exprimir minha emoção esfericamente, por todos os lados; e como minha emoção nunca é simples, nunca apenas negativa ou positiva, mas uma e outra coisa a um só tempo, e até mesmo algo mais, é-me impossível restringir-me a um só adjetivo".[7] Igualmente profuso é o elenco de demoticismos com que tropeça a cada passo o leitor do original neogrego do poema, especialmente se for, como o autor deste artigo, alguém que ainda engatinha no aprendizado do idioma. Mas, para entender a motivação e o alcance do demoticismo extremado de Kazantzákis, é recomendável que o leitor releia as considerações que sobre o demótico fiz mais atrás, na segunda parte, "Sobre o grego moderno", do ensaio "Sol e formol" em torno da tradução de um poema de Karyotákis.

Desde os anos de juventude Kazantzákis cerrara fileiras com os *malliari*, ou seja, os demoticistas radicais de Creta, que lutavam por todos os meios ao seu alcance em prol da adoção do demótico como língua oficial da Grécia. E fez mais do que isso: cônscio de que os dicionários se furtavam então a registrar a linguagem cotidiana, obrigando "o escritor neogrego (...) a colher seu material dos lábios do povo e a redigir o seu próprio dicionário", dispôsse ele a compilar um vasto léxico do demótico. Empreendeu para isso "longas viagens, durante anos, a fim de colher as palavras da boca do povo" e, "valendo-se de todos os idiomatismos neogregos, formar uma língua pan-helênica".[8] E não teve dúvidas em

anexar à primeira edição da sua *Odisséia* um glossário de mais de dois mil demoticismos para facilitar-lhe a leitura aos seus compatriotas, que certamente desconheciam grande parte deles. É bom lembrar que, no caso de Kazantzákis, o apego à causa do demótico estava ligado muito de perto às suas convicções políticas de esquerda, abertamente populistas. Se tal populismo iria alcançar a plenitude nos romances escritos nas duas últimas décadas de sua vida, voltados que estão para a pintura do modo de vida das populações campesinas da Grécia, nem por isso deixava de se fazer também dramaticamente presente nos versos da *Odisséia*, em que a alusão clássica convive a todo momento com o registro demótico. A dramaticidade, aqui, corre por conta do estado de espírito de Kazantzákis à altura em que iniciou a composição da sua vasta epopéia. Desiludido com os rumos reacionários tomados pela política de sua pátria, ele resolve, a partir da década de 20, "tentar firmar-se como um escritor europeu", cosmopolita, e não apenas grego. Mas é então que, paradoxalmente, mais se exacerba o seu zelo demoticista, pois "a língua era amiúde o seu único vínculo com a Grécia, que, no demais, ele desdenhava".[9] Desse paradoxo dá perfeito testemunho a abundância de demoticismos na *Odisséia*, poema que, segundo observação maliciosamente certeira de Peter Bien, embora esteja escrito numa linguagem "rica em metáforas tomadas à natureza, às experiências mais fundamentais do campesinato grego", ocupa-se, pelo menos na sua segunda metade, em celebrar "a rejeição, por Odisseu, do solo pátrio, a sua fuga ao enraizamento implícito na vida campesina, e na sua crença final de que nada é real a não ser as imagens originadas na mente".[10]

3. Estratégias tradutórias

As considerações até aqui alinhavadas em torno do entrecho da caudalosa *Odisséia* de Kazantzákis, de sua forma, do idioma em que foi escrita e de algumas das preocupações maiores de seu autor à época em que lhe iniciou a composição, permitirão ter-se uma idéia do tipo de tarefa a que se propôs Kimon Friar quando, por volta de 1950, empreendeu traduzi-la em inglês. Poucos tradutores estariam tão bem qualificados para esse árduo empreendimento. Nascido nos Estados Unidos de ascendentes gregos e poeta ele próprio, Friar tem-se destacado por suas atividades de tradutor e estudioso da poesia neo-helênica. Fundou periódicos a ela dedicados, dirigiu o Centro de Poesia de Nova York e foi juiz por muitos anos do "National Book Award in Poetry", além de ter lecionado em universidades do seu país, da América do Sul e da Grécia. Conforme relata nos "Agradecimentos" com que encerra sua longa e douta introdução a *The odissey: a modern sequel*, foi em 1951, quando já havia vertido alguns trechos do poema, que lhe conheceu pessoalmente o autor em Florença. Kazantzákis logo se dispôs a ajudá-lo na empresa. Tradutor experiente, sobretudo de poesia, e dominando, além do grego moderno e antigo, seis idiomas estrangeiros (francês, alemão, espanhol, italiano, inglês e russo), devia ele ter perfeita consciência das dificuldades que a sua epopéia ofereceria a quem se aventurasse à odisséia de traduzi-la. Por quatro meses a fio, leu com Friar o texto dela, "palavra por palavra", esclarecendo a cada passo as dúvidas que suscitasse, o que possibilitou ao tradutor americano "encher um caderno de notas após outro de comentários sobre a dicção, a métrica, a interpretação e a importância das suas alegorias e símbolos". Além disso, subseqüentemente, Kazantzákis leu o texto todo da tradução, que ia sendo submetido livro por livro à sua apreciação, durante os seis anos de trabalho que ela custou a Friar, trabalho realizado parte nos Estados Unidos, parte na França, Grécia, Iugoslávia e Chile, tendo sido as provas tipográficas lidas pelo tradutor em S. Paulo e Rio de Janeiro, o que o levou com justa razão a escrever: "Minha tradução envolveu-me a mim mesmo numa tortuosa odisséia particular".[11] E há certamente de causar inveja aos tradutores brasileiros, ainda hoje sujeitos a condições de trabalho tão adversas, saber que, durante a sua odisséia tradutória, Kimon Friar pôde contar não só com o auxílio financeiro de uma bolsa de pesquisa da Fundação Fullbright como, outrossim, com o apoio material e o estímulo intelectual do seu editor norte-americano, a quem coube a iniciativa de mandá-lo ir ter um contacto de trabalho com Kazantzákis, então na Riviera francesa.

Tais circunstâncias, por si só, dão à versão inglesa da *Odisséia: uma continuação moderna* um estatuto de fidedignidade que a competência e o talento de quem a levou a cabo só fizeram aumentar. Tirando hábil partido, por exemplo, da predominância de monossílabos em inglês, verteu Friar o verso branco de dezessete sílabas sistematicamente usado por Kazantzákis em todo o poema num verso de menor medida — 12 sílabas, com 6 ictos e an-

damento as mais das vezes iâmbico — cuja flexibilidade e riqueza sonoras nada ficam a dever às do original grego. Outro recurso muito bem utilizado por ele foi a facilidade com que, em inglês, se podem formar palavras compostas, sobretudo substantivos e adjetivos, pela simples justaposição de elementos autônomos, a fim de paralelizar na sua tradução a pletora de nomes compostos do texto de Kazantzákis. Conforme assinala Mirambel,[12] esse processo de composição lexical, tão atuante no grego antigo, continua a operar em neogrego, onde substantivos, adjetivos e verbos se justapõem numa variada combinatória para opulentar-lhe o vocabulário.

Conquanto tais aspectos de ordem técnica não me houvessem passado inteiramente despercebidos na primeira leitura da *Odissey: a modern sequel*, só pude ter a exata medida da sua significância quando a necessidade me obrigou a confrontar trechos dela com o original grego, confronto que subsidiariamente confirmou, pela via irretorquível da prova, a impressão de fidedignidade e competência que desde sempre me dera. Minha necessidade teve origem no empenho algo temerário de traduzir em português algumas breves passagens da grande epopéia de Kazantzákis para incluí-las numa antologia de poesia moderna da Grécia em que trabalhei cerca de quatro anos. Não fosse o salva-vidas antecipadamente garantido pela tradução de Friar, jamais teria eu embarcado nessa microodisséia tradutória. Havia a considerar, no caso, além das dificuldades de leitura do texto — dificuldades de vária ordem, que vão desde a freqüência de construções hiperbáticas até o grande número de vocábulos e torneios do demótico não consignados nos dicionários comuns, — as limitações dos meus conhecimentos do neogrego, ainda pouco mais do que rudimentares. Felizmente, nos repetidos Cilas e Caribdis a que as lacunas dos dicionários ou a pouquidade dos meus conhecimentos lingüísticos me atiraram, pude sempre contar com o salva-vidas friariano. Isto não quer dizer tivesse eu passado o tempo todo agarrado a ele, por medo de afogamento. Já no primeiro tentame de verter o texto de Kazantzákis, verifiquei que, como estratégia tradutória, era mais vantajoso manter em português o mesmo verso de 17 sílabas do que abreviá-lo para o de 12 sílabas elegido por Friar com base na riqueza de monossílabos do inglês. A par de garantir um andamento mais próximo do original, oferecia maior espaço de manobra para a busca de equivalências entre os itens de uma e outra língua. Contudo, não me preocupei em contar acentos ou

tempos fortes; confiei na intuição do ouvido, procurando tão-só obter um verso que tivesse em português a fluência que tem, em grego, o verso de Kazantzákis.

4. Compostos verbais e naturalidade

Esta questão da fluência, tão intimamente ligada à da naturalidade de dicção, remete a um outro ponto básico de estratégia tradutória com que tive repetidamente de avir-me na tradução de 40 pequenos trechos da *Odisséia*, os quais perfazem apenas 298 dos seus 33 333 versos. Refiro-me às palavras compostas, especialmente epítetos, que aparecem no texto de Kazantzákis com freqüência igual ou maior que no texto homérico, onde já no primeiro verso da *Odisséia* deparamos o *polýtropon* com que Homero qualifica o seu protagonista e que o dicionário traduz por "errante, muito variado, flexível, destro, industrioso, astuto", desdobrando assim num leque adjetival o caráter multímodo de Odisseu, expresso em grego por um único epíteto. Mais célebre ainda é, como se sabe, o caso de *rhododáktylos*, o epíteto homérico da Aurora e que, acicatado pelo demônio da fidelidade à letra, o nosso Odorico Mendes não trepidou em verter por "dedirrósea".[13] É bem verdade que um tradutor mais moderno, A. T. Murray,[14] o traduz por *rosy-fingered*, mas há uma diferença fundamental a considerar. Em inglês, tanto *rosy* quanto *fingered* são palavras de uso corrente, pelo que a mera justaposição de uma à outra num adjetivo composto se afigura perfeitamente natural ao usuário da língua, por tratar-se de um processo comum de composição, aliás levado às raias do virtuosismo por Joyce. Já o mesmo não acontece com "dedirrósea", em que o falante do português desde logo detecta uma afetação erudita, puxada a latinismo, tanto quanto em "olhicerúlea", "crinipulcra", "claviargêntea", "erifulgente" etc.

Bem diverso é o caso do "junta-nuvens" cunhado por Odorico Mendes para traduzir o epíteto homérico de Zeus, *nefelegeréta*, onde ao substantivo *neféle*, "nuvem", se acopla o verbo *ageíro*, "reunir, juntar": aqui, por seu sabor popular, o neologismo "junta-nuvens" ostenta o mesmo estatuto de naturalidade do original grego, pois nunca é demais lembrar terem sido as epopéias homéricas obra de rapsodo, isto é, poeta cantor ou recitador ambulante. Não menos naturais soam dois outros neologismos do mes-

mo tipo criados pelo tradutor maranhense de Homero: o primeiro, "rompe-esquadrões", corresponde a *rhecsénor*, epíteto onde o verbo *rhégnymi*, "romper, dilacerar", se combina ao substantivo *anér*, "varão, guerreiro", para qualificar o irresistível ímpeto bélico de Aquiles; quanto ao segundo, "rói-searas", paraleliza *leïbóteira*, "que destrói messes", adjetivo resultante da combinação de *leion*, "messe, campo de trigo", com *bósko*, "pastar", e que é usado no texto homérico por Iro para xingar de "porco" Odisseu então disfarçado em mendigo.

Estes exemplos são aqui evocados como precedentes históricos da estratégia por que optei no corpo-a-corpo tradutório com trechos do poema de Kazantzákis. Para exemplificar: na fábula ou apólogo de que, durante a travessia de Ítaca a Esparta, Odisseu se vale para instruir seus companheiros de jornada acerca da eterna luta do bicho-homem contra o despotismo do Senhor dos Céus, este é chamado a certa altura de *paidofás*, termo que não consegui encontrar em nenhum dos meus dicionários de grego. Seu significado é, porém, fácil de deduzir dos elementos componentes; poder-se-ia vertê-lo ao pé da letra, em português, por "pedófago", isto é, comedor de crianças. Essa formação erudita, por fiel que seja ao significante grego, conflita com a clara procedência demótica do termo de Kazantzákis, donde ter-me eu decidido por "papa-filhos", mais próximo de nossa fala cotidiana, em que abundam formas como "papa-ceia", "papa-defuntos" etc. Friar verteu-o por *child-eating*, valendo-se, como sempre, da grande facilidade para a formação de compostos por simples justaposição propiciada pelo inglês, não pertencesse ele ao ramo germânico do indo-europeu.

Bastante menor é a facilidade em português, segundo tive ensejo de verificar na prática tradutória do texto de Kazantzákis. Na sua descrição, de tão colorida dinâmica verbal, da festa tauromáquica de Cnossos, em que a filha do rei Idomeneu acaba sendo destroçada pelo touro em cujo dorso executava as tradicionais acrobacias representadas nos frisos cretenses, Kazantzákis ressalta a agilidade da acrobata por via de um adjetivo composto, *alafrokókali*, que Friar não teve dificuldade em verter simétrica e elegantemente por *light-boned*, mas que eu, para fugir a barbaridades do tipo *ósseo-lépida* e quejandas, preferi traduzir por "leve e ligeira", sacrificando à naturalidade de dicção os eventuais assomos de iso- ou paramorfia. Outro exemplo parecido é, no início da mesma passagem, o epíteto composto *gorgastrapís*, usado pelo poeta para figurar a rapidez do arremesso do touro, e que Friar decompôs em *swift as the lightning*. Ocorreu-me um neologismo à moda de Sousândrade, "corisco-célere", que, para atender mais uma vez aos reclamos da naturalidade de dicção, despojei do hífen, ficando então assim o verso traduzido: "Corisco célere, o touro arremeteu levantando pó".

Para rematar este tópico da versão de palavras compostas, nada melhor do que citar um caso-limite, o de *sfihtosygkormiázo*, um verbo-valise de que Kazantzákis lança mão para descrever vividamente a íntima junção do corpo da acrobata com o dorso do touro. Nesse verbo, ao que tudo indica neológico, não-encontrável nos dicionários, mas possivelmente incluído no glossário que acompanhava a primeira edição da *Odisséia* e que foi eliminado de edições mais recentes, podem-se discernir os semas /apertado/ + /junto de/ + /corpo/, assim transpostos analiticamente por Friar: *and glued her back to his, forming one compact body*; após quebrar em vão a cabeça para encontrar-lhe uma solução mais sintética, acabei por adotar o mesmo alvitre: "e cola / sua espinha à do touro, com ele formando um mesmo corpo".[15]

O fato de à edição que pude conseguir do texto grego da *Odisséia* (Atenas, Ekdóseis El. Kazantzaki, 1974) faltar o glossário de demoticismos referido há pouco, deu azo a constantes dificuldades. Entretanto, em todos os casos em que os dicionários me desampararam, ali estava, tábua de salvação, a versão de Friar. Graças às suas lições, pude enriquecer um pequeno dicionário pessoal onde anoto tudo quanto consigo apurar por outros meios que não os dicionários ao dispor, indispensáveis sempre, mas sempre infelizmente lacunosos, por melhores que sejam. Chega, porém, de cansar a paciência do leitor com tagarelice de oficina tradutória. Na impossibilidade de oferecer-lhe a plena medida do gênio poético de Kazantzákis, como o fez Kimon Friar com a sua memorável tradução, deixo-o, mínima recompensa, com este pequeno apólogo místico desentranhado de um dos livros finais da segunda (e quiçá última) *Odisséia*:

"Conta-se, de um grande soberano, que quando rendeu a alma,
esta subiu aos céus e foi bater à porta do imortal:
'Quem é?', gritou Deus. 'Sou eu', disse-lhe em resposta o soberano.
E Deus: 'O Paraíso é pequeno, não tem lugar pra dois!'
Voltou o rei de novo ao mundo e ali se tornou um asceta;

ano após ano lutou e labutou, purificando a alma,
e uma vez mais subiu até o céu para bater à porta:
'Quem é?', gritou Deus. 'Sou eu', respondeu novamente o ancião.
'Regressa à terra', resmungou a voz, 'não há lugar pra dois!'
Outra vez desce o rei à terra e labuta milhares de anos.
Ai, geme fundo, e torna a gemer, até a pedra dar flores!
Pela terceira vez o ancião faz a escalada azul do céu,
posta-se diante da porta e bate manso, todo trêmulo.
'Quem é?' — 'És tu, meu Deus e meu Pai, que bates à tua Porta!'
E pronto se abre a porta de Deus e os dois se fazem um só!''

SOB O SIGNO DE JUDAS

Digressões de um tradutor de Sterne

1. Paramorfia e fidelidade

Entre 1982 e 1984 realizei a primeira tradução em língua portuguesa de *Tristram Shandy*[1], o famoso romance de Laurence Sterne cuja influência sobre o Machado de Assis das *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi notória. Quando me propuseram traduzi-lo, assustei-me com a magnitude da tarefa. Mal comparando, o *Tristram Shandy* é uma espécie de *Ulysses* do século XVIII. O paralelo se justificaria, guardadas as mais do que indispensáveis proporções, pelo fato de ele ter revolucionado a forma do romance quando este, com Richardson, Smollett e Fielding, ainda ensaiava os primeiros passos; já a obra-prima de Joyce só veio a revolucioná-la numa altura em que, pelo desgaste das técnicas de narrar tradicionais, o experimentalismo e a ruptura de modelos estavam na ordem do dia. Justifica-se também o paralelo por um comum empenho de sátira, sátira de índole rabelaisiana que não recua nem diante do fescenino; num e noutro romances, a paródia das convenções literárias de suas respectivas épocas se traduz no *collage* de fórmulas e modismos estilísticos.

Não são difíceis de imaginar os escolhos oferecidos por um texto dessa natureza a quem se proponha vertê-lo, embora sejam escolhos bem mais praticáveis do que a *selva selvaggia* de trocadilhos, palavras-valise, pastiches e armadilhas alusivas do romance de Joyce. Talvez eu não tivesse levado a tarefa a termo se não houvesse podido contar com a ajuda de uma competente tradução do *Tristram Shandy* para o espanhol, feita por Javier Marías.[2] Apresso-me a esclarecer que jamais me passou pela cabeça, como não passaria pela de nenhum tradutor digno do nome, valer-me dessa versão como texto-fonte. Nem tampouco adaptar ao pé da letra as soluções por ela propostas para as dificuldades de maior monta do original inglês. Desde sempre nela pensei como uma útil obra de referência para confirmar ou infirmar a minha leitura ou interpretação dos passos mais obscuros da prosa de Sterne. Tal uso de uma versão em outra língua como texto de referência (mas não como texto-fonte, insista-se) é perfeitamente ética e corrente na prática tradutória, dela havendo precedentes tão numerosos quanto ilustres. Pois se, como disse finamente Ortega y Gasset, a tradução é um "caminho até a obra"[3] original, nada mais justo se procure levar em conta os caminhos já abertos, quando se trate de abrir novos caminhos até ela.

Um ponto de vista em que o criterioso trabalho de Javier Marías me confirmou foi no da fidelidade ao original. Na "Nota sobre o texto" que antecede a sua tradução, escreve ele com muita razão:

> "Quisera dizer, em primeiro lugar, no respeitante ao texto em geral, que procurei seguir o original com a maior fidelidade *possível*, tratando de conservar até o limite do inteligível a estrutura sintática e a pontuação de Sterne (...) Disso se depreende, pois, que a maior fidelidade possível nunca foi excessiva, mesmo quando, as mais das vezes, preferi forçar ao máximo a sintaxe e a pontuação castelhanas (a fim de possibilitar a *adivinhação* do texto inglês por parte do leitor espanhol), a seguir a lamentável e generalizada tendência dos tradutores de *castelhanizar* os textos estrangeiros de tal forma que qualquer vestígio de sua condição de obra inglesa, ou francesa, ou alemã, fica rasado por completo ou arrasado por importunos casticismos".

Conquanto numa outra ordem de idéias, tive ocasião de dizer algo semelhante no ensaio justificativo da tradução que fiz da *Odisséia* de Kóstas Karyotákis, poeta grego moderno. A certa altura desse ensaio escrevia eu:

> "Verter um poema do grego, por exemplo, ou de qualquer outro idioma, é, teoricamente pelo menos, reescrevê-lo em português como o faria seu próprio autor, se tivesse domínio operativo de nossa língua, *mas sem, no entanto, deixar de ser grego*. Sublinho a última frase para destacar um ponto que reputo de capital importância. A idéia corrente de que boa é a tradução que dá ao leitor a mesma impressão de um texto originariamente escrito em sua língua pátria, constitui a maior das falácias. Pelo menos desde Humboldt, sabe-se que cada idioma consubstancia uma experiência diferencial do mundo; é um recorte da realidade diverso, na sua especificidade, dos demais recortes operados pelos outros idiomas. Isto não quer dizer sejam acessíveis apenas aos seus respectivos falantes tais visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto léxico como morfológico e sintático. A tradução alcança trazê-las em parte até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor. Tendo-se bem presente o que possa haver de diferencial na língua de partida em relação à língua de chegada, busca-se exprimi-lo através dos recursos próprios desta. Nessa operação transpositiva, visa-se portanto menos a uma impossível *isomorfia* — perfeita simetria no espírito e na letra — do que a uma possível *paramorfia* — a similitude de forma e de significado que as idiossincrasias dos dois idiomas franqueados pela ponte tradutória permita".[4]

À luz do conceito de paramorfia, esforcei-me, como o seu tradutor espanhol, por respeitar as peculiaridades estilísticas do *Tristram Shandy*, sobretudo a estrutura de sua prosa tortuosa e maneirista onde, sistematicamente, a digressão e a erudição caricata, e, mais ocasionalmente, as extravagâncias tipográficas, se afirmam como os principais recursos de uma técnica narrativa de extremada originalidade. Mantive os longos e por vezes intrincados períodos do texto original, que verti com base na edição de Graham Petrie,[5] fugindo à natural tentação de torná-los mais compreensíveis ao leitor por via do seu desdobramento em orações de menor extensão e ordem gramatical mais lógica.

É bem verdade que tradutores de nomeada fizeram isso, inclusive com textos clássicos. Na sua tradução inglesa de *O asno de ouro*, Robert Graves não hesitou em simplificar e modernizar, por amor da inteligibilidade, os difusos períodos da prosa de Apuleio, com o seu orientalismo de decadência tão afeiçoado às complicações subordinativas e aos torneios hiperbáticos. Usar o mesmo critério na tradução do *Tristram Shandy* seria, a meu ver, frustrar um dos efeitos fundamentais visados por seu autor, cuja intenção confessa sempre foi menos a de satisfazer solicitamente as expectativas do leitor — em especial do leitor interessado tão-só nas peripécias do enredo, pouco se lhe dando as sutilezas de estilo ou

de pensamento do romancista — do que frustrá-las a todo momento pelo recurso a uma técnica de "desapontamento" de que a ficção do século XX faria largo uso. A certa altura, o próprio Sterne verbera jocosamente o mau hábito de milhares de leitores "de ler sempre em linha reta, mais à cata de aventuras do que da erudição e do saber profundos que um livro desta natureza, quando lido como deve, infalivelmente lhes proporcionará". Está claro que esta auto-apologia é irônica: a extravagante erudição do *Tristram Shandy* não pretendia ilustrar a quem quer que fosse. Tanto quanto as constantes interrupções do fio narrativo por digressões intempestivas (que encontravam numa prosa oratória de longo fôlego a sua forma de eleição), tinha ela por objetivo contrapor-se satiricamente, desde o nível do estilo, ao romance popular seu coetâneo, fosse o aventuroso de Defoe, fosse o piegas de Richardson.

2. As formas de tratamento: um problema

Um dos problemas mais embaraçantes com que tive de defrontar-me logo no início do trabalho de tradução foram as formas de tratamento. Os personagens de Sterne usam indiscriminadamente *you* quer no âmbito familiar, quer em situações mais cerimoniosas, só recorrendo ao *thou* quando se dirigem a um criado. Para se ter uma idéia da ambigüidade implícita nessa forma de tratamento, basta lembrar que num momento da maior intimidade conjugal (precisamente aquele em que foi mal gerado o próprio Tristram), Mrs. Shandy, ainda que chame afetuosamente o marido de *my dear*, emprega o *you* na sua desastrada pergunta: "Pray, my dear, have you not forgot to wind up the clock?" Todavia, a suposta intimidade dessa forma de tratamento é desmentida em outros lugares do livro, como no diálogo do capítulo 11 do volume IX, onde a mesma Mrs. Shandy trata o marido de "Mr.": "To be sure, Mr. Shandy". (Aliás, ao leitor de ficção portuguesa e brasileira do século XIX não é estranha esta forma cerimoniosa de tratamento entre marido e mulher.)

Com o *you*, segunda pessoa do plural que açambarcou na fala comum as funções da segunda pessoa do singular, *thou*,[6] ocorreu, como se sabe, fenômeno parecido ao que no português do Brasil se deu com a terceira pessoa do singular e do plural, que também tomou a si as funções da mesma segunda pessoa. Mas com uma diferença de monta: *you* tanto pode significar "você(s)" como "o(s) senhor(es), a(s) senhora(s)", ao passo que a nossa terceira pessoa usada em lugar da segunda exige amiúde a explicitação de "você(s)" e de "senhor(es), senhora(s)" a fim de distinguir o tratamento familiar do tratamento formal. Isso para não falar da ambigüidade da flexão verbal de terceira pessoa, que tanto pode referir-se a "ele(s), ela(s)" como a "você(s)" ou a "o(s) senhor(es), a(s) senhora(s)", pelo que o seu uso exige também, com freqüência, a explicitação do sujeito, em prejuízo daquela concisão que a flexão verbal privativa permitiria. Acresce que, em inglês, os possessivos correspondentes ao *you* são específicos desta pessoa gramatical, enquanto o "seu, sua" da nossa terceira pessoa podem significar ou "de você, do(a) senhor(a)" ou "dele, dela", o que obriga a ulteriores e incômodas explicitações, segundo o contexto em que ocorram.

Tendo em vista estes aspectos do que, a justo título, se poderia chamar de "economia do estilo", optei por adotar quase sempre na minha versão o *vós* e o *tu*, quando ocorresse no texto original o *you* e o *thou*. Nessa opção, não me deixei guiar por considerações apenas de ordem estilística, mas também de ordem histórica. Tanto assim que procurei localizar, em língua portuguesa, textos de prosa de ficção do século XVIII — vale dizer, coetâneos do *Tristram Shandy* — a fim de verificar quais formas de tratamento eram neles usadas. Assim foi que consultei o texto das *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, editado em Lisboa em 1752,[7] oito anos antes da publicação, em Londres, dos dois primeiros volumes do *Tristram Shandy*, bem como o do *Compêndio narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, cuja primeira parte se imprimiu também em Lisboa em 1728. Nas duas obras, os personagens se tratam sempre por *vós*. Em relação ao romance ou novela de Teresa Margarida, haveria a considerar o fato de que, por literariamente convencional, o tema mitológico poderia ter levado a autora ao uso de uma linguagem de igual modo convencional, que em nada refletisse a prática verbal da vida cotidiana da época. Isto invalidaria compará-lo, ainda que para o fim restrito das formas de tratamento interpessoais, ao *Tristram Shandy*, romance de índole realista (como de resto o era a ficção inglesa do século XVIII) voltado para a pintura dos costumes da burguesia rural da Inglaterra setecentista. Mas também no *Peregrino da América* os personagens se tratam o tempo todo por *vós*. Tome-se

ao acaso o capítulo XVI, onde o Peregrino visita no sertão da Bahia uma "casa de vivenda" a cujo hospitaleiro dono censura por deleitar-se pecaminosamente com danças e "músicas profanas", ao som de "trinos de castanheta" e repiques de viola. Eis um pequeno trecho do início do capítulo, em que já avulta o tratamento na segunda pessoa do plural:

"E levando-me o morador para a casa, e dando-me assento, me perguntou dizendo: Como, Senhor, não chegastes mais cedo para participardes do regozijo e passatempo que tivemos esta tarde em companhia daqueles amigos, que de mim se despediram? / Senhor, (lhe disse eu) como o pouco conhecimento me não facilitasse a tomar essa confiança, nem a necessidade me obrigasse a tão depressa pedir-vos agasalho, me assentei a descançar ao pé daquela árvore, onde me achastes (...)".[8]

Muito embora seja ele um livro de ficção alegórica, com enfadonhos propósitos doutrinários e moralizantes, não faltam ao *Peregrino da América*, de quando em quando, notas de observação realista do dia-a-dia inteiramente ausentes de *As aventuras de Diófanes*, pelo que não se pode alegar contra ele a mesma objeção há pouco suscitada contra o texto de Teresa Margarida.

3. Estratégias de tradução

Na questão da comparatividade de textos contemporâneos de diferentes línguas, há um outro ponto a ser considerado numa estratégia de tradução, qual seja o desigual ritmo de desenvolvimento das várias literaturas nacionais. O romance inglês do século XVIII, pelo vigor do seu realismo, pela agilidade da sua linguagem narrativa e pelo amplo público ledor que conseguiu aliciar para as suas produções, estava indubitavelmente na vanguarda da literatura européia. Perto dele, a apoucada ficção portuguesa da mesma época, mofina e retardatária, fazia triste figura, já que a prosa de ficção propriamente dita, como estilização literária do *sermo vulgaris*, só iria começar a surgir em língua portuguesa no século seguinte. Portanto, apesar de publicado quase à mesma altura de *As aventuras de Diófanes* e do *Peregrino da América*, o *Tristram Shandy* tinha no mínimo dois séculos de avanço sobre eles, para nos limitarmos ao ritmo de desenvolvimento histórico da prosa de ficção, sem cogitar, por absurdos, de quaisquer juízos de valor. Aliás, no que respeita à precariedade das estratégias de tradução,

é ilustrativo o caso da bela versão da "Ballade des dames du temps jadis" feita por Guilherme de Almeida num português coetâneo do francês de Villon: o leitor mais sensível não pode fugir à impressão de este ser mais "moderno" do que aquele, numa prova do atraso histórico do português literário em relação ao francês.

4. O distanciamento temporal

Mas já é tempo de atalhar estas considerações prolixas (quem sabe inspiradas pelo mesmo demônio da digressão a que Sterne se entregava tão gostosamente) para voltar às formas de tratamento. Uma última justificativa da adoção do *vós*, hoje obsoleto na língua falada tanto quanto na escrita, é precisamente a sua obsolescência: por via dela, cria-se um distanciamento temporal entre o leitor e o texto,[9] se para isso não bastassem as citações textuais a acontecimentos históricos tão próximos do narrador como distantes do leitor, a exemplo da muitas vezes citada batalha de Namur, onde o tio Toby (mais protagonista do romance do que o próprio Tristram) recebeu o seu célebre ferimento na virilha. Incutir no leitor essa noção de distanciamento — vale dizer, de estar ele lendo um texto do passado — constitui-se num dos pontos daquele compromisso de fidelidade paramórfica mais atrás defendido. Há estratégias em contrário, como as "modernizações" do teatro clássico, mas dificilmente se poderia, a rigor, chamá-las de traduções; são antes adaptações ou "imitações deslumbrantes", para citar a frase com que Paulo Rónai rotulou as recriações poéticas de Ezra Pound.[10]

5. Acasos tradutórios

A referência, no parágrafo anterior, ao ferimento na virilha do tio Toby vai-nos permitir tocar, de passagem, na questão dos acasos tradutórios. "Virilha" é uma palavra de origem latina nucleada em *vir* (homem); em latim, *virilia, -ium* designava as partes sexuais do homem, mas, ao passar para o português, veio ela designar "o ponto de junção da coxa com o ventre".[11] Nesta última acepção, traduz com precisão o *groin* usado no texto de Sterne, palavra inglesa cujo étimo é o islandês *grein*, "ramo de árvore"; em inglês, segundo o Webster, serve ela para dar nome à "de-

pressão ou dobra em que o abdome se liga a ambos os quadris". Ora, se se tiver em conta que o ferimento na virilha, conquanto cicatrizado, acabou sendo a causa do malogro dos amores do tio Toby com a viúva Wadman, por ela recear houvesse o dito ferimento desvirilizado o seu pretendente, percebe-se de imediato que *virilha*, com as suas conotações genitais, atende muito melhor a tal circunstância contextual — ou é mais "motivada", na terminologia hoje clássica de Saussure — do que *groin*, com os seus antecedentes arbóreos. Eis, pois, um desses raríssimos casos em que a tradução "melhora", por assim dizer, o original.

Nos demais casos — a assustadora maioria deles, infelizmente — tem o tradutor de empenhar todo o seu engenho e arte para descobrir no vernáculo, não digo equivalentes, mas aproximações daqueles lances de espelhamento ou consubstancialidade entre significado e significante do original, tão comuns em poesia e encontráveis também na prosa maliciosa de Sterne, com o seu gosto do trocadilho e da duplicidade de sentidos. Na maioria das vezes, o tradutor espanhol do *Tristram Shandy* preferiu traduzir fielmente esses lances, remetendo o leitor para notas de fim de volume, onde esclarece os efeitos visados no original. Não desdenhei o recurso a notas, num que noutro caso, mas busquei, na medida do possível, aproximações em português para tais efeitos. Assim, quando Sterne fala de certa *hurly burly word*, não verti por "expressión tumultuosa", como o fez, com justeza, seu tradutor espanhol; com menor justeza, mas procurando conservar algo da aliteração grotesca do adjetivo inglês, verti a frase por "uma burundanga". Este saboroso substantivo (do espanhol *burrundanga*) significa "palavreado confuso", acepção que, de par com a sua sonoridade meio cômica, traz um eco de consubstancialidade entre significante e significado.

6. Trocadilhos: aproximações

Dos numerosos trocadilhos e jogos de palavras do *Tristram Shandy*, amiúde de caráter licencioso (se é que este adjetivo ainda tem algum significado hoje), para os quais busquei aproximações em português, contento-me em citar três dos mais amenos. O primeiro ocorre num diálogo entre dois personagens secundários, o Dr. Slop, católico fervoroso (ou "papista", na designação desdenhosa dos anglicanos), e Susannah, criada de quarto de Mrs. Shandy:

> "— That's one of your Popish shifts, cried Susannah: 'Tis better, said Slop, with a nod, than no shift at all, young woman; — I defy you, Sir, cried Susannah, pulling her shift sleeve below her elbow".

Todo o sal desta passagem está, como se vê, no jogo entre duas diferentes acepções de *shift*, que tanto pode significar "ardil, estratagema, evasiva" como "camisa de mulher", além de várias outras coisas que não vêm ao caso. Forçando um pouco o sentido literal, tentei guardar uma pitada de sal trocadilhesco através do nexo entre "mangação" e "manga":

> "Isso é alguma mangação papista de vossa parte — exclamou Susannah. — Antes isso — disse Slop, com um aceno de cabeça — do que manga nenhuma, minha jovem. — Eu vos desprezo, senhor — exclamou Susannah, baixando a manga de sua blusa até além do cotovelo."

Outro trocadilho igualmente ameno surge num trecho da descrição da viagem do tio e do pai de Tristram à França, quando vão visitar numa abadia de Auxerre corpos mumificados de santos ali guardados como relíquia e atração turística:

> "We'll go, brother Toby, said my father, whilst dinner is coddling — to the abbey of Saint Germain, if it be only to see those bodies, of which Monsieur Seguier has given such a recommendation. — I'll go see any body, quoth my uncle Toby. (...)".

O jogo de palavras entre *body*, na acepção de "corpo, cadáver", e *any body*, na dupla acepção de "qualquer corpo" e "qualquer pessoa, qualquer um", não pode evidentemente ser mantido numa tradução literal do trecho, pelo que não hesitei em sobrepor ao significado literal o significado lúdico, se assim se pode dizer, recorrendo a um trocadilho gramaticalmente forçado entre "cada ver" e "cadáver".

> "— Vamos, irmão Toby — disse meu pai, — enquanto o jantar está sendo preparado sem pressa — até a abadia de Saint-Germain, se mais não fosse, para a cada ver dos corpos tão encarecidos por Monsieur Seguier. — Irei ver qualquer cadáver — disse o tio Toby (...)".

Atrevi-me também, para melhor destacar a propriedade do uso figurado do verbo "abotoar" na frase *to buttom up one cause of vexation*, a lançar mão de um recurso posto em voga pela poesia concreta, fechando entre parênteses o *u* de "ca(u)sa" a fim de possibilitar a leitura lábil "casa/causa".

7. Da obstetrícia à agrimensura

Os exemplos citados são alguns dos poucos que me ocorreu anotar durante o trabalho de tradução das mais de seiscentas páginas do *Tristram Shandy*, onde repetidamente surgem problemas do mesmo tipo ou perplexidades outras para as quais, nos dicionários e obras de referência ao alcance, nem sempre encontrei a desejada resposta, cumprindo então valer-me do auxílio de terceiros, quando disponível, ou então, na sua falta, pôr os miolos a trabalhar em busca de uma solução qualquer, raras vezes a melhor, mas uma solução *quand même*. Lembro-me de que num dos capítulos acerca do atribulado nascimento de Tristram há referência a um instrumento obstétrico usado pelo Dr. Slop, o *crotchet*. Nos dicionários bilíngües consultados não lhe encontrei nenhuma tradução adequada, e o Webster fornece dele apenas a definição, sem indicar sinônimos. Tive então de recorrer às luzes de um médico meu amigo[12] que, com base na definição, informou-me tratar-se do *cefalotridor*; a pompa científica deste termo não faz jus à modesta etimologia da palavra (do francês *crochet*, ''gancho''), mas, no caçar como no traduzir, quem não tem cão contenta-se com gato. Outro caso parecido se deu com o nome de um aparelho de medição do tio Toby, que a certo momento ordena ao seu criado ''to go and fetch his map of Namur and his compasses and sector along it, to measure the returning angle of the traverses of that attack''. Vallandro traduz *sector* ao pé da letra por ''setor'', instrumento astronômico que obviamente não seria usado para fazer medições num mapa, ou como ''compasso de proporção'', acepção insatisfatória num contexto onde já se menciona compasso. Partindo da indicação textual de o aparelho destinar-se ao levantamento de ângulos, acabei descobrindo em português o termo ''angulário'', definido no *Novo Aurélio* como ''instrumento com que se medem ângulos'', ponto em que, bem ou mal, dei por encerrado o caso.

8. Desconfiômetro em ação

Mais de uma vez fui obrigado a arrepiar caminho para corrigir a tradução literal de expressões que, a uma releitura, soaram canhestras e falsas. Assim, *this mighty world* é mais bem ''este vasto mundo'' do que ''este poderoso mundo''; ao traduzir *under the heaven*, convém inverter-se a perspectiva: ''sobre a face da terra''; *at your time of life* dá não ''em vosso tempo de vida'' e sim ''na vossa idade''; *not a jot* verte-se como ''nem um pingo'' e não como ''nem um jota''; *to be brought to bed* está longe de significar ''ser levada para a cama'': aprendi no verbete *bed* do Webster que quer dizer ''dar à luz''; *he turned his head... from Dr. Slop* traduz-se corretamente por ''ele desviou o olhar do Dr. Slop''; em português, *for all this world* dá exatamente o seu oposto: ''por nada deste mundo''. E os falsos cognatos, essas armadilhas de fauces sempre abertas para agarrar o pé até mesmo dos tradutores mais experientes e mais cautelosos? Por obra da sorte ou de oportuno aviso do meu desconfiômetro, ferramenta-mestra de qualquer oficina tradutória, consegui escapar de vários deles ao descobrir nos dicionários que *sentiment* pode significar ''pensamento''; que *composure* é ''tranqüilidade'', não ''compostura''; que *impregnable fastnesses* queria dizer ''fortalezas inexpugnáveis'' e nunca ''inexpugnáveis firmezas''; que *felicity* não é só ''felicidade'', mas também ''acerto''; que *indecent*, além de ''indecente'', pode significar ''despropositado''; que *goodness* é também ''excelência''; que *list* quer dizer não só ''lista'' como igualmente ''liça''; que *Destinies* não é bem ''destinos'' mas antes ''Parcas''. E para rematar esta enfiada de miúdas observações que hão de parecer triviais a gente mais douta e mais proficiente no ofício, talvez não seja ocioso mencionar que o corpo-a-corpo tradutório com outras línguas e com a nossa própria força-nos a atentar para certas singularidades desta. Dois pequenos exemplos: a certo momento ocorre no texto de Sterne a palavra *flamable*, cuja tradução por ''inflamável'' nos dá a impressão, prontamente desfeita por um filólogo, de a palavra portuguesa ter algo de paradoxal, com esse *in* do seu começo, comparativamente à palavra inglesa. Outro passo onde aparece ''Júpiter'' levou-me a cogitar de um possível plural ''Júpiteres'', o qual desmentiria hipoteticamente a asserção de um gramático de que ''não existe em português palavra com acento na quartúltima sílaba''.[13]

9. O complexo de Judas

A esta altura, o eventual leitor se estará perguntando por que só foram trazidos à colação casos em que o tradutor conseguiu,

de algum modo, salvar a cara. E quanto aos jogos de palavras e sutilezas verbais que lhe passaram despercebidos? E os trechos vertidos ao pé da letra sob cuja deselegância de estilo se podem ler, palimpsesto acusador, os idiomatismos do original? E os falsos cognatos que a ignorância ou a preguiça de ir aos dicionários fizeram-no acolher sem mais exame? E as simplificações abusivas a que submeteu certos torneios de frase mais complicados para poder traduzi-los inteligivelmente?

Tais interpelações só podem obviamente ser contestadas com um desenxabido "escapou-me à atenção" ou um ainda mais desenxabido "não consegui fazer melhor". Mas de justificativas iguais ou semelhantes está calçado o inferno dos tradutores. Elas configuram, de resto, uma enfermidade profissional a que se poderia chamar "complexo de Judas" próprio de uma atividade onde o perpetuamente renovado voto de fidelidade não alcança debelar o temor subconsciente de haver sempre traído. Se a corporação dos tradutores pode reivindicar-se o patrocínio de oragos prestigiosos como São Jerônimo ou São Isidoro de Sevilha, cabe-lhe em troca aceitar como íncubo privativo o fantasma do discípulo traidor. Traição útil, no final das contas, pois sem ela não haveria Calvário nem tampouco Redenção. E é sob o seu signo fatídico que mais uma vez mortificadamente me coloco. Se um mestre como Alfonso Reyes teve de desculpar-se pelo descuido de haver traduzido erroneamente uma palavra, uma só palavra, da *Sentimental journey* de Sterne,[14] de quantos e quantos descuidos não terá de penitenciar-se um meio-oficial que um dia aceitou o temerário encargo de traduzir nada mais nada menos que o *Tristram Shandy*?

OS MODESTOS CONSTRUTORES

Alguns problemas da tradução literária

Confesso, meio vexado, que não li ainda nenhum dos romances de Milan Kundera. Por instintiva desconfiança do *best-seller*, sempre relutei em deixar-me levar de imediato pela onda de popularidade, provocada ou espontânea, em torno de um livro. Tanto assim que só depois de amainada a atoarda publicitária foi que me animei a ler os *Cem anos de solidão*; pude então ter uma boa medida da obtusidade ou má-fé da Academia Sueca, a qual, com preterir Borges por Garcia Marquez, mais uma vez conseguiu transformar o Nobel em Oscar.

O fato de desconhecer a obra de ficção de Kundera não me impede, porém, de tecer agora umas poucas considerações, entre ociosas e redundantes, à margem de um artigo dele acerca de problemas relativos às traduções de sua obra, mas que dela desbordam por serem problemas gerais da tradução literária. Pena não pudesse eu ter tido acesso ao original francês do artigo, aparecido na revista *Le dêbat*. Li-o na tradução espanhola, resumida, de *El país*, que não trepidou em reduzir a 27 os 89 verbetes de um "dicionário pessoal" nele incluído por Kundera. Há nisto uma ponta de ironia, pois o hoje tão popular autor de *A insustentável leveza do ser* começa precisamente por queixar-se da irresponsabilidade

de um editor inglês que cortou não apenas passagens, mas capítulos inteiros de um romance dele (já traduzido entre nós e aqui publicado com o título de *A brincadeira*), além de ter-lhe alterado arbitrariamente a ordem das partes. Semelhante arbitrariedade, menos um problema de tradução que um caso de polícia, faz lembrar a famigerada prática americana de "condensar" livros para atender às necessidades de leitores supostamente sem tempo ou paciência de lê-los no seu texto integral. Esse tipo de livro "condensado" chegou a ser publicado no Brasil por uma revista que felizmente passou de moda e que se especializara na por mais de um título nociva arte de "digerir" ou "condensar" literatura. Não seria despropositado citar, na mesma ordem de idéias, a tradução condensada ou adaptada do *Moby Dick* feita por Monteiro Lobato, conquanto, nesso caso, houvesse a atenuante de a adaptação estar dirigida a um público juvenil sem condições de avir-se com o texto integral do volumoso e justificadamente célebre romance de Herman Melville.

Outra das queixas de Kundera é contra o seu tradutor espanhol, que optou por decompor em frases curtas um monólogo de *A brincadeira* escrito em frases longas. Se estivesse vivo, Marcel Proust, que certamente leva a palma em matéria de encompridamento frasal, não poderia queixar-se dos seus tradutores brasileiros: ao verter os 7 volumes de *Em busca do tempo perdido*, respeitaram eles escrupulosamente essa e outras características do estilo proustiano. Em compensação, a alma de Lúcio Apuleio deve ter esbravejado no Hades quando soube da tradução inglesa do seu *Asno de ouro* levada a cabo pelo ilustre poeta, romancista e erudito Robert Graves. Graves houve por bem ou por mal desdobrar os dilatados e intrincados períodos do latim orientalizado de Apuleio em frases breves, por entender estarem elas mais ao gosto do leitor de nossos dias. Tal discutível opção tradutória não foi partilhada pela escritora brasileira Ruth Guimarães, que, quando pôs num português elegante e escorreito a obra-prima de Apuleio, manteve, sem prejuízo da legibilidade, os por vezes confusos nexos de subordinação de suas espichadas orações.

Insurgindo-se contra a conhecida *boutade* de as traduções se assemelharem às mulheres, que quando são fiéis não são belas, e quando são belas não são fiéis, Kundera sustenta, com razão, só ser bela a tradução fiel, pois "é a paixão da fidelidade que faz o autêntico tradutor". A mesma paixão da fidelidade o levou a

revisar todas as traduções francesas dos seus livros para servirem de base a ulteriores versões em outras línguas. Tal como o português, ai de nós, o tcheco pertence ao grupo dos idiomas "exóticos" para os quais é reduzidíssima a disponibilidade de tradutores competentes. Donde não estranhar João Ubaldo Ribeiro transpusesse ele próprio para o inglês o seu *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro* ou o húngaro Arthur Koestler escrevesse alguns de seus romances diretamente em francês e inglês, ou o grego Kazantzákis de igual modo redigisse em francês *O jardim dos rochedos*, posteriormente vertido para o grego não por ele, como seria de esperar, mas por um amigo e colaborador seu, o poeta Pendélis Prevelákis.

Despreocupar-se o escritor das traduções de seus livros, deixá-los entregues à própria sorte em terras idiomáticas estranhas, é uma prática cheia de riscos. Daí o cuidado com que o poliglota Guimarães Rosa acompanhava as versões de sua obra, cuidado de que dão testemunho as cartas por ele trocadas com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, e com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason. Também Osman Lins era muito cioso nesse particular. Lembro-me de que acompanhou passo a passo a tradução de *Avalovara* para o inglês, competentemente realizada por Gregory Rabassa, com quem se correspondeu o tempo todo. Quando foi vencido pela doença que o levaria à morte, pediu-me para continuar o trabalho de acompanhamento e hoje me posso orgulhar de haver contribuído, minimamente embora, em prol da difusão extrafronteiras desse extraordinário romance. Osman Lins tinha, da importância da tradução, uma consciência muito rara de encontrar-se entre os nossos escritores. A ela dedicou dois dos ensaios de *Evangelho na taba*, livro publicado postumamente. Em "Tributo à Coleção Nobel", mostra ele quão importante é, para o autor brasileiro, o contato com obras de outras literaturas que não a sua, dado ser "mínima a variedade de modelos de que dispomos em nosso acervo literário". E chama a atenção para um ponto que ninguém se lembrara antes de acentuar entre nós, qual seja o de esse contato, quando estabelecido por via de tradução vernácula, ser mais proveitoso do que por leitura do original em língua estrangeira. Não somente "devido ao fato de que o escritor raramente domina vários idiomas, mas também porque o contato com o texto já traduzido (*e a tradução tende a exercer pressões renovadoras sobre as estruturas lingüísticas do país receptor*) permite uma fruição mais

ágil tendo ainda a vantagem de manter o fruidor de uma obra alienígena em contato com a sua própria língua".

Grifei a frase entre parênteses desta lucidíssima formulação porque ela vai ao encontro de outro passo do artigo de Kundera onde ele censura a infidelidade de um seu tradutor norte-americano. Para conseguir "um bom texto em inglês", esforçou-se o dito tradutor por "esquecer que o texto não era seu" e inverteu-lhe sistematicamente a ordem sintática, mostrando-se impermeável às "pressões renovadoras" que a tradução pode (e deve) exercer "sobre as estruturas lingüísticas do país receptor". Conforme já tive ocasião de dizer mais atrás, uma das falácias mais comuns é a de ter por louvável a tradução que não parece tradução e sim um texto originariamente escrito em vernáculo. Louvável, na verdade, há de ser a tradução que, sem desfigurar *por imperícia* as normas correntes da vernaculidade, deixe transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo.

Excuso-me de comentar aqui o "dicionário pessoal" de Kundera, a não ser para corroborar, no tocante ao verbete *Obscenidade*, o acerto da observação de que é nesta que se percebe, sem piada, "a raiz mais profunda do amor à pátria". Com efeito, o palavrão traduzido nunca tem a mesma expressividade do palavrão original. Quando verti os *Sonetos luxuriosos* de Aretino, empenhei-me o quanto pude em respeitar-lhes a métrica, o esquema rítmico e estrófico e, sobretudo, o desbocado espírito que fez deles há já cinco séculos um clássico proibido. Contudo, os equivalentes de que pude valer-me para traduzir duas de suas palavras-chave, *potta* e *cazzo*, ficaram muito aquém do pretendido. Como manter, já não digo a explosiva e enfática sonoridade de uma e outra, mas a sua fundamental simetria que lhes espelha, no nível fônico e gráfico, a complementaridade, desde logo visível no mesmo número de letras de ambas e na igual duplicação das consoantes interiores *tt* e *zz*?

Para concluir, não posso furtar-me de citar, *pro domo*, o arremate do artigo de Kundera. Mencionando as dificuldades do ofício de traduzir, do quanto exige dos seus praticantes e do pouco apreço em que são comumente tidos, faz ele uma espécie de *mea culpa* ao reconhecer serem afinal os tradutores "que nos permitem viver no espaço supranacional da literatura mundial, são eles os modestos construtores da Europa, do Ocidente". Não apenas

do Ocidente, palavra hoje empapada de ideologia, no pior sentido, mas também do Oriente. Num belo ensaio publicado na revista *Tradução & Comunicação* (S. Paulo, nº 5), pergunta Octávio Paz: "sem os árabes e suas traduções e interpretações do pensamento filosófico grego, que teria sido do pensamento medieval?" Invoca ainda Paz a odisséia dos eruditos chineses, japoneses e tibetanos que peregrinavam à Índia em busca dos manuscritos budistas para depois traduzi-los, preservando assim da destruição um precioso legado cultural que, com o saque dos mosteiros indianos nos séculos VI e XII, de outro modo estaria perdido para sempre.

SOBRE A CRÍTICA DE TRADUÇÃO

Uma questão de ótica

Pode-se representar topograficamente a crítica de tradução (literária, bem entendido, pois só dela se cogitará aqui) como um vasto território ainda pouco explorado cujos limites naturais seriam, a leste a objeção prejudicial, a oeste a versão escolar, ao sul a pragmática da tradução técnica, e ao norte a metafísica da transcriação poética. Esses limites não constituem a rigor áreas circunvizinhas e, por circunvizinhas, delimitadoras. São mais bem marcos de referência, pontos cardeais, centros magnéticos — se se preferir, — que polarizam pela sua maior ou menor proximidade a área toda da crítica de tradução. Antes de considerar mais de perto tais centros magnéticos, é conveniente explicar, para prevenir futuros mal-entendidos, o que se deve entender aqui por crítica.

Etimologicamente, lembra Ezra Pound num dos capítulos iniciais do seu *ABC da literatura*, "crítica" vem do verbo grego *krinô*, que significa, de um lado, "separar, distinguir, discernir, interpretar" e, de outro, "avaliar, julgar, decidir, acusar, condenar". Nesse leque de acepções, já estão devidamente caracterizadas as duas vertentes do empenho crítico: a analítica ou interpretativa, e a judicativa ou decisória. Elas se fazem também presentes no domínio da crítica de tradução, ora conjuntamente, como é de desejar, ora divorciadas uma da outra, o que é de lamentar. Nem se precisava dizer que a censura ou o louvor, quando desacompanhado

de uma análise justificativa prévia, não se sustenta. Mais parece um rompante de idiossincrasia, de boa ou má vontade igualmente arbitrárias. Mas é sempre oportuno sublinhar que, das duas vertentes da crítica, é sem dúvida a analítico-interpretativa a mais prestante. Graças a ela, o esforço tradutório recebe a iluminação a que desde sempre faz jus, em vez de ficar na sombra, ignorado e menosprezado. Ignora-o o "leitor arrogante" de que fala Dryden,[1] leitor que, vendo o tradutor tão-só como alguém que cuida da "lavoura de outrem", não lhe agradece quando o seu trabalho é bom, limitando-se a dizer consigo que o "pobre escravo cumpriu o seu dever". Menosprezam-no intermediários culturais como o editor ou o resenhista de livros na imprensa, cujo descaso pelo tradutor encontra um respaldo sob medida na teoria da tradução como transparência. Essa famigerada teoria teve possivelmente em John Lehman o seu melhor — ou pior, tanto faz — porta-voz. Sustentava ele que "falar em tradução era como conversar sobre o vidro de um quadro, quando o que devia monopolizar a nossa atenção era evidentemente a pintura".[2] Para corrigir a falácia da formulação, nem é preciso descartar o símile do vidro intermediando o olho e o seu campo de visão. Basta imaginá-lo como lente focalizadora, em vez de neutro vidro plano: é a lente tradutória que faculta, à miopia do monolíngüe, enxergar o mundo, vasto mundo que se estende para além das suas limitações lingüísticas.

A função principal da crítica de tradução, para levar adiante o símile ótico, seria então a de destacar e estudar em pormenor os fenômenos da refração tradutória. Não da refração em si, objeto antes de uma teoria geral da tradução, mas das refrações específicas que ocorrem na versão de cada texto. Após acompanhar, passo a passo, a passagem dos raios luminosos da semântica do conteúdo e da semântica da forma através de um meio de diferente densidade, isto é, a língua-alvo, poderia ela determinar, ao fim dessa análise de percurso, quanto houve nele de perda, compensação ou até mesmo ganho. Isso, se por mais não fosse, para lembrar aos míopes lingüísticos a materialidade, ou seja, a importância das lentes que lhe são postas ao alcance a cada livro traduzido, e como, segundo a sua adequação ou inadequação, elas podem realçar ou falsear aquilo que lhe possibilitam distinguir de paisagens até ali mergulhadas, para ele, em total escuridão. A mesma análise de percurso pode servir aos próprios artesãos de lentes tradutórias, ajudando-os a corrigir as falhas ou deficiências de sua artesania. Mas o ideal, neste caso, seria a correção ser feita antes de eles entregarem ao público o produto do seu trabalho. É o importante papel que cabe à revisão prévia de tradução — mais comumente chamada, num empréstimo grotesco, "copidescagem". Trata-se

de uma forma bastante útil de crítica, talvez a mais útil delas. Todavia, por ser anterior à apresentação pública do texto traduzido, fica quase sempre no esquecimento ou no anonimato. Um bom exemplo das virtudes desse tipo de crítica prévia pode ser visto numa carta de Manuel Bandeira a Alphonsus de Guimaraens Filho, datada de 27/04/46, em que o primeiro sugere ao segundo uma série de aperfeiçoamentos da versão por este feita de poemas de Emily Dickinson, aperfeiçoamentos depois incorporados pelo tradutor à sua versão, antes de publicá-la.[3]

A objeção prejudicial

Deixando agora de lado os símiles de ótica usados para ilustrar, de forma tão esquemática, o papel da crítica de tradução, cuidemos de esclarecer o sentido dos centros magnéticos a que se fez referência logo no começo desta exposição. Conforme prepondere a força atrativa de cada um dos quatro centros nomeados, por ele se orienta o esforço crítico, o qual envolve sempre, declarado ou pressuposto, um *parti pris*. Vale dizer: uma tomada de posição, um ponto de vista eletivo, uma hierarquia de valores.[4] Se, por exemplo, o alinhamento do crítico for mais ou menos abertamente pela chamada objeção prejudicial, sua atitude será, de saída, negativa ou desdenhosa em relação àquilo que se propõe a analisar e julgar. Objeção prejudicial (de que já se falou em outro lugar deste volume) é uma expressão cunhada pelo tradutólogo francês J.-R. Ladmiral para designar um tipo de postura em face da tradução que a tem por teoricamente impossível. Impossível à luz do conceito humboldtiano e neo-humboldtiano de que cada língua se constitui num recorte a tal ponto específico e diferenciado da realidade que as línguas são, ao fim e ao cabo, incomutáveis entre si. Em seu livro hoje clássico, *Os problemas teóricos da tradução*, Georges Mounin se demora a apreciar os fundamentos lingüísticos dessa postura antitradução, popularmente resumida no famigerado lema do *tradutore traditore*, ele próprio em princípio intraduzível, mas que, forçando a nota, se poderia verter por *tradutor traidutor*. Conforme assinala Ladmiral, por trás da chamada objeção prejudicial, se embosca a velha aporia teoria *versus* prática: " 'Antes' mesmo de praticar a tradução, prejulga-se da sua possibilidade, decidindo pela negativa, como o fazia Zenão no tocante ao movimento".[5] A melhor resposta a esse tipo de aporia ainda é a que Galileu deu a seus inquisidores: *Eppur si muove* — e no entanto se traduz.

Se bem não seja fácil encontrar hoje em dia partidários ortodoxos da tese da impossibilidade da tradução, proliferam os que se comprazem em lamentar a precariedade dos resultados por ela comumente atingidos. Sobretudo no domínio da poesia, caso-limite da tradução literária, que muitos consideram, inclusive poetas-tradutores, intraduzível por natureza. Compreende-se que gente alheia ao ofício de traduzir possa encarar negativamente o produto tradutório como diminuição, falseamento ou caricatura de um original tido por fonte única de positividade. Mas é difícil entender que tradutores perfilhem igual preconceito. Num dos ensaios de *A forma secreta*, Augusto Meyer fala enfaticamente "no intraduzível da poesia, quando a melhor das versões, cotejada com o original, não consegue tapar os remendos da paráfrase, os rodeios aproximativos, o faz-de-conta lamentável do *Ersatz*". Nem por isso se pejou ele de traduzir na íntegra, em verso rimado e metrificado, "O navio negreiro" de Heine, que noutro ensaio do mesmo *A forma secreta* ele dizia ser o "poeta mais traduzido e mais intraduzível".[6] Também João Cabral de Melo Neto, que gosta de falar mal da tradução de poesia em suas entrevistas, verteu para o português William Carlos Williams e vários poetas catalães modernos. Mas, entre nós, o caso mais curioso talvez seja o de Manuel Bandeira que, tendo traduzido sistematicamente poesia ao longo da vida, mais de uma vez reafirmou a sua convicção de ser a poesia por essência intraduzível. Esse curioso conflito entre o criador e o tradutor foi discutido mais atrás, em "Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto", pelo que excusa repisar o assunto.

Palavra-por-palavra

Nos antípodas da objeção prejudicial situa-se a versão escolar. Por estar a serviço do ensino e da aprendizagem de idiomas estrangeiros, esse tipo de exercício tradutório privilegia a chamada tradução justalinear, alternando linha a linha o texto da língua-fonte com o da língua-alvo. Tal disposição gráfica visa acentuar, tanto quanto possível, os paralelismos léxicos e sintáticos entre um e outro idioma, donde não estranhar seja o seu ideal uma tradução por assim dizer literal, palavra-por-palavra. Isto é, a um substantivo da língua-fonte fazendo corresponder um substantivo equivalente na língua-alvo, a um adjetivo outro adjetivo, a um verbo outro verbo, a um advérbio outro advérbio, e assim por diante, *ad nauseam*. A esse ideal de simetria que, fosse ela total, facilitaria enormemente o aprendizado de uma língua estrangeira, se opõem os caprichos lexicais, sintáticos e estilísticos de cada idio-

ma. Considere-se um exemplo simples como o *He swam across the river* invocado por mais de um lingüista para mostrar o viés idiomático do inglês. Levado pelo demônio do literal, um principiante canhestramente o verteria, palavra por palavra, como "Ele nadou através do rio". Mas em português se diria mais bem "Ele atravessou o rio a nado", trocando-se o verbo da língua-fonte, *swam*, por uma locução adverbial na língua-alvo, "a nado", e a preposição *across* por um verbo, "atravessou". É a prática do *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*,[7] exprimir o sentido não palavra por palavra, mas frase por frase, conforme o preceito ciceroniano citado por Jerônimo, o santo protetor dos tradutores, os quais bem que precisam de algum nos transes por que passam com tamanha freqüência em seu arriscado ofício.

Esse exemplo elementar ilustra bem o tipo de equívoco em que podem incorrer quantos, por inexperiência ou insegurança, se apeguem servilmente à letra do texto-fonte. Com isso, acabam caindo na armadilha mais amiúde posta no caminho do tradutor. Refiro-me aos falsos cognatos ou falsos amigos que costumam fazer as delícias do resenhista de livros, em jornais e revistas, toda vez que se digna a atentar na tradução da obra sob resenha. O que só acontece quando ela é defeituosa o bastante para lhe chamar a atenção; a tradução correta passa quase sempre despercebida, como o vidro da pintura no malfadado símile de John Lehman. Por saltarem à vista, os deslizes na tradução de falsos amigos dispensam o fastidioso trabalho de ter-se de cotejar a tradução com o original, e assim, sem esforço, o resenhista pode brilhar aos olhos do leitor como um emérito conhecedor de línguas. Todavia, algumas vezes o feitiço se vira contra o feiticeiro. Lembro-me de um de nossos resenhistas literários apontar vários erros de tradução num livro cujo título e autor não guardei: era possivelmente algum *best-seller* da moda, donde ser até de louvar o esquecimento. Erros que tinham a ver sobretudo com falsos cognatos, entre eles o de *skiff* ter sido vertido não por "bote", como conviria ao contexto, mas por "esquife" mesmo, ao pé da letra. Para o resenhista, parecia um disparate, certamente porque ele tinha em mente tão-só a acepção mais comum de "esquife" — a de caixão mortuário. Entretanto, se se tivesse dado ao trabalho de ir ao nunca suficientemente louvado *Dicionário inglês-português* de Leonel e Lino Vallandro, ali veria que *skiff* se traduz mesmo por "Esquife (barco leve de remos)". Se bem o *Novo Aurélio* consigne esta acepção náutica como antiquada, abona-a contraditoriamente com uma frase de autor contemporâneo, Jayme Adour da Câmara, "E os pequeninos esquifes agora se aproximam e avançam para o vapor", onde a sim-

ples co-presença de um artefato moderno como "vapor" os redime de sua antigüidade.

Resta assinalar, neste capítulo da técnica do palavra-por-palavra, que uma tendência para o unívoco lhe reforça a tendência para o literal, entendido mais como um ponto de fuga que um objetivo alcançável: ele se frustra habitualmente pelas idiossincrasias da sintaxe e dá semântica de cada idioma. O pressuposto do unívoco, ou seja, de uma frase ter uma e apenas uma tradução possível, está implícito na pedagogia de línguas estrangeiras, cujos manuais costumam trazer, em apêndice, a chave ou resposta *correta* de cada um dos exercícios de versão/tradução propostos nas sucessivas lições.

No reino da pragmática

De ambas as tendências partilha também a tradução técnica. O pendor para o literal se faz presente na freqüência de decalques do vocabulário especializado, a exemplo de *hardware* e *software*, palavras hoje tão em curso entre nós por força da avassaladora voga dos computadores. Confirma-se ainda tal pendor na dificuldade de vernaculizar os decalques técnicos: raramente se vê, por exemplo, "retroalimentação" substituindo *feedback*. Isso porque a univocidade é de rigor na linguagem técnica, quando mais não fosse pela circunstância de os avanços tecnológicos se internacionalizarem rapidamente. Nesse tipo de linguagem, ambigüidades ou imprecisões têm de ser evitadas a qualquer preço, dado o caráter eminentemente pragmático dela, tão bem evidenciado nos folhetos de instruções para o manejo e uso de aparelhos de toda natureza. Se o usuário conseguir fazer o aparelho funcionar e utilizá-lo corretamente depois de ler o respectivo folheto, o texto deste, seja no original, seja em tradução, terá passado pela prova definitiva. Qualquer outro reparo que se lhe possa fazer, em nome da gramática ou da estilística, será secundário, já que o texto em questão cumpriu com sucesso o papel que dele se esperava.

Esta ênfase no pragmático parece colocar a linguagem da tecnologia em pólo contrário ao da literatura, contrastando assim tradução técnica e tradução literária. Na arte verbal, o primado do estético excluiria em princípio, pela ótica kantiana, a noção de utilidade ou interesse, indissociável do pragmático. Mas, bem vistas as coisas, a tecnologia não está assim tão distante da literatura, que também possui a sua pragmática. Já se recorreu inclusive a um símile mecânico para definir o poema — e a poesia é reconhecidamente

a forma mais concentrada de literatura — como uma *machine à emouvoir*,[8] uma máquina de comover. Comover não no sentido de tornar o leitor sentimental ou piegas, mas no de lhe estimular a sensibilidade, a capacidade de empatia. Um poema consegue isso pelo recurso àquela que Kenneth Burke chamou de "psicologia da forma". A psicologia, no caso, é a do leitor, sobre quem atuam os recursos retóricos do poema, os quais exploram efeitos de progressão, repetição, convenção etc. Tais efeitos irão suscitar, por sua vez, no espírito do leitor, expectativas que serão satisfeitas ao fim e ao cabo, a despeito de momentâneos adiamentos ou frustrações cujo objetivo é tão-só intensificar, tornando-a mais desejável, a satisfação final.[9] Nesse suscitar e satisfazer, por meios retóricos, expectativas que eles próprios provocam está a pragmática da literatura.[10]

Ora, pode-se conceber a tradução de um poema como um homólogo do poema original, isto é, como uma outra "máquina de comover" que seja ela também capaz de produzir, sobre os leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo poema original nos leitores da língua-fonte. Efeitos *semelhantes*, sublinhe-se, não *iguais*. Voltando ao símile ótico usado mais atrás, a diferença de densidade entre a língua-fonte e a língua-alvo não só explica como justifica a refração tradutória, ao mesmo tempo que modaliza ou gradua a antítese traduzível/intraduzível. Postular utopicamente a tradução como uma igualdade de efeitos entre o texto-fonte e o texto-alvo é o mesmo que abolir as leis da refração. Concebê-la como uma técnica de equivalência ou aproximação é modalizar pragmaticamente a antítese traduzível/intraduzível.[11] É nesses termos que entendo o ato de transcriação[12] envolvido na versão de poesia. Dos quatro centros magnéticos que polarizam o campo da crítica da tradução literária, cabe ao pólo da transcriação o papel de norte verdadeiro. Sendo a versão de poesia o caso-limite da problemática da tradução literária, volto a lembrar, o que dele se diga aplica-se, por inferência, aos demais casos. O crítico que se oriente por esse pólo afasta definitivamente do seu caminho os espantalhos da intraduzibilidade, da literalidade e da univocidade. Confiado somente na prova dos nove da eficácia pragmática do traduzido, põe ele fim, ao mesmo tempo, à idolatria do original, responsável por um enfoque perverso da tradução como diminuição. Finda a idolatria, a obra traduzida passa a assumir, do pleno direito, um estatuto de equivalência com a obra original, de que é o estado *possível* noutro idioma que não aquele em que foi concebida por seu autor. O adjetivo "possível" exclui por si só a noção de definitivo. Não há tradução definitiva. Outras traduções de um mesmo original, mais apuradas, mais bem-

sucedidas, ou mais conformes ao espírito dos tempos — a empresa tradutória não está imune à ação corrosiva da História — podem eventualmente surgir depois para, cada qual por sua vez, ou todas juntas, passarem a representar esse estado possível, única maneira de existência de uma obra em idioma estrangeiro.

O limiar do possível

Pelo simples fato de ter sido feita e publicada, tradução alguma pode aspirar à dignidade de tal estado. Para tanto, deve fazer-lhe jus. Não o fazem, obviamente, as traduções que, por incompetência, fiquem aquém do horizonte do possível. Este não deve ser visto, aliás, como linha de demarcação, mas antes como limiar a partir do qual se estende uma escala de gradações que vai do satisfatório ao ótimo. Não é tarefa simples aferir a passagem do limiar, e menos simples ainda situar uma determinada tradução na escala de gradações. Além de cultura literária e conhecimento de línguas, o aferidor deve ter certa intimidade com os procedimentos tradutórios, seja pela sua prática, seja pela leitura regular de traduções de nível, por via das quais tenha podido adquirir uma noção da natureza e dos limites do traduzir. Quem mais bem reúne essas condições são os próprios tradutores, donde seus pronunciamentos tenderem a mostrar aquela moderação e aquela pertinência de juízos que faltam as mais das vezes aos resenhistas de livros, cujas censuras e cujos louvores costumam pecar pelo ligeirismo.

Dois bons exemplos do que se deve esperar de uma crítica de tradução digna do nome podem ser vistos em *Território da tradução*, antologia organizada por Iumna Maria Simon.[13] O primeiro, um artigo sobre "Tradutores-poetas", é de Mário de Andrade, que em *A escrava que não é Isaura* (e só aí, pelo que sei) tem umas poucas, mas finas versões de poemas modernos. Depois de conceituar, com a agudeza de sempre, o que entende por tradução de poesia — "a substituição de conseqüências estéticas" — e de se indagar por que as versões de prosa de ficção são geralmente inferiores às de poesia, Mário destaca a excelência das versões poéticas de Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort. Comparando-os entre si — e esse tipo de comparação é particularmente fecundo no domínio da crítica de tradução, — verifica que Guilherme impõe a sua presença no que traduz, ao passo que Onestaldo "consegue se ausentar mais da sua tradução". Embora ache as duas posturas "igualmente defensáveis", o articulista se inclina implicitamente para a segunda ao louvar também em Manuel Bandeira "o poder de desistência de si mesmo" enquanto tradutor. Mas o fundamental, nesse artigo, é ele conferir à tradução de poesia um estatuto de igualdade com a criação poética propriamente dita, estatuto que Pound defendeu pioneiramente na poesia de língua inglesa.[14] Mário não só considera os *Poetas de França* de Guilherme e o *Romeu e Julieta* de Onestaldo "obras principais da poesia brasileira" como tem quase todos os *Poemas traduzidos* de Bandeira como "momentos mais elevados, não apenas da tradução mas, a meu ver, da própria poesia de Manuel Bandeira".

Tradutor profissional, além de ensaísta, ficcionista e poeta, Sérgio Milliet estava qualificado como poucos para o exercício da crítica de tradução. É o que demonstra nos três rodapés do seu *Diário crítico* selecionados por Iumna Maria Simon. No primeiro, acentua ser necessário ao tradutor possuir "qualidades de inteligência e modéstia, de penetração crítica, de invenção que nunca são reconhecidas"; desse rol sobressai evidentemente o poder de invenção, que coloca o tradutor em plano equivalente ao do criador literário. Lembra-o Sérgio no rodapé seguinte, o mais longo dos três e uma lição luminosa de crítica de tradução. Ali reconhece que Guilherme de Almeida, em *Paralelamente a Paul Verlaine*, "consegue elevar a tradução ao nível das obras originais", mantendo "não raro a música dos versos verlainianos, e, o que me parece essencial, o próprio espírito poético". É o que o crítico cuida de mostrar em seguida pelo exame pormenorizado das soluções, ora felizes, ora menos felizes, encontradas pelo tradutor para os problemas suscitados pela música sutil do verso verlainiano. E o artigo termina por um cotejo das soluções propostas por Guilherme e Bandeira em suas respectivas traduções de "As mãos", de Verlaine, a que se segue o exame da versão de uma estrofe de um poema de Cristina Rossetti feita por Bandeira. O terceiro e último rodapé de Sérgio Milliet é mais breve que os dois anteriores e não tem o mesmo interesse deles, salvo por uma observação de passagem acerca do "fiscal de traduções do *Diário de Notícias*".

Raça irritável

De fato, na época, isto é, nos meados dos anos 40, havia naquele jornal do Rio uma seção regular de crítica de tradução assinada, segundo informa Paulo Rónai,[15] por Agenor Soares de Moura, polígrafo e tradutor mineiro. É de se perguntar por que essa iniciativa pioneira não teve continuadores, principalmente em nossos dias, onde o enorme incremento do número de títulos traduzidos e o

nível tantas vezes insatisfatório das traduções estão a exigir, mais que nunca, fiscais capazes de ajudar os leitores a distinguir o joio do trigo em meio à nossa copiosa produção editorial. Tenho para mim que é precisamente nesse predomínio cada vez maior do quantitativo sobre o qualitativo que está a razão do generalizado descaso pela qualidade das traduções. Salvo as poucas e honrosas exceções de praxe, nossos editores se preocupam antes em publicar muito do que em publicar bem, pelo que não hesitam em confiar o trabalho de tradução a quem o possa fazer mais depressa e/ou mais barato, duas condições que são inimigas da competência profissional. Além disso, na área de literatura, a maior parte do que se publica é de *best-sellers*, reais ou supostos, de qualidade tão discutível e de interesse tão momentâneo que mal justificariam o esforço de uma versão mais cuidada. E assim se instala uma rotina de utilitarismo rasteiro dentro da qual há pouco lugar para o cultivo da tradução como arte — a arte que é o plano por excelência dos valores. Ora, ressaltar e aferir valores é a tarefa precípua do crítico de tradução, o qual pouco tem a fazer quando eles escasseiam.

Afora isso, outras duas circunstâncias não devem ficar esquecidas. A propósito das críticas de Francesco de Sanctis a traduções de Virgílio feitas por Caro e Leopardi, perguntava-se Valery Larbaud que tradutor seria capaz de as ler "sem pensar em seus próprios trabalhos e sem experimentar algum embaraço à lembrança dos seus próprios pecados — de omissão ou de comissão?". Essa infusa consciência de culpa, a que subjaz o que chamei certa ocasião de complexo ou síndrome de Judas, pode inclusive levar o tradutor-crítico mais consciencioso a abdicar do ofício de palmatória do mundo. Mesmo porque os seus reparos, por bem intencionados ou comedidos que sejam, raramente serão recebidos sem indignação por aqueles aos quais visam. É ainda Valery Larbaud quem nos diz serem os tradutores, mais que os poetas da frase famosa de Horácio, *genus irritabile*, uma raça irritável. Essa irritabilidade, ele a atribui a um "amor-próprio sempre disposto a ver num erro um atentado à honra, e a correção de tal erro por um confrade uma ofensa grave, o que é sinal, humano sem dúvida, demasiado humano, de uma altiva paixão, digamos mesmo de uma virtude: a consciência profissional".[18]

Infelizmente, num meio cultural tão ralo quanto o nosso, não é comum encontrar a paixão da consciência profissional. O que se encontra mais freqüentemente é a suscetibilidade do amadorismo ou da improvisação institucionalizada. Mas esta não merece sequer o esforço da crítica; de resto, de nada lhe adiantaria. O pior cego é o que não quer enxegar. Melhor dizendo: enxergar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E NOTAS

A tradução literária no Brasil

1. Usei a 5a. edição, organizada por Nélson Romero e publicada por J. Olímpio na sua coleção "Documentos brasileiros" (Rio, 5 tomos, 1953-1954). As frases entre aspas são do tomo I, p. 797.

2. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, S. Paulo, Cultrix-EDUSP, 1978-1979, 7 vols.

3. *Apud* Wilson Martins, ob. cit., vol. IV, p. 261.

4. Brito Broca, *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*; vida literária e romantismo brasileiro; pref. de A. Eulálio, Rio, Polis/INL/MEC, 1979, p. 100. A informação consta no capítulo "O que liam os românticos", onde há igualmente outros dados sobre as traduções românticas.

5. Osman Lins, *Evangelho na taba*; outros problemas inculturais brasileiros, S. Paulo, Summus, 1979, p. 74. A citação pertence a um ensaio intitulado "Tributo à coleção Nobel", que discute a influência de obras de ficção traduzidas e divulgadas por essa coleção da antiga Editora Globo.

6. Sílvio Júlio, *Fundamentos da poesia brasileira*, Rio, A. Coelho Branco F°, 1930, p. 70-72. Sobre a questão do plágio e da paráfrase na poesia de Gregório de Matos, ver também, de Paulo Rónai, "Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos" *in Revista do Livro*, Rio, MEC, n° 3-4, ano I, dez. de 1956, pp. 55-66. A citação de Wilson Martins está em ob. cit., vol. I, p. 231.

7. Antônio Cândido, *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos), S. Paulo, Martins, 1959, vol. I, p. 80.

8. *Apud* Wilson Martins, ob. cit., vol. II, p. 42.

9. Agripino Grieco, *Evolução da poesia brasileira*; 3a. ed. rev., Rio, J. Olímpio, 1947, p. 210 (cap. IX, "Alguns tradutores").

10. Antônio Cândido, ob. cit., vol I, p. 221.

11. José Bonifácio fez preceder suas versões de Píndaro, Meleagro e Virgílio de "Advertências" em prosa nas quais faz interessantes observações sobre a índole das línguas e os problemas técnicos da tradução. Isso vale especialmente para a "Advertência" à sua versão da ode primeira de Píndaro, de onde tirei as expressões entre aspas. Ver: José Bonifácio de Andrada e Silva, *Poesias de Américo Elísio*, pref. e notas de Sérgio Buarque de Holanda, Rio, MEC/INL, 1946, p. 72.
12. Sílvio Romero, ob. cit., tomo III, pp. 797-798. Recentemente, Haroldo de Campos propôs uma reavaliação das traduções de Odorico Mendes. Ver seu ensaio "Da tradução como criação e como crítica", *Metalinguagem*; ensaios de teoria e crítica literária, 3a. ed., S. Paulo, Cultrix, 1976, pp. 27-30.
13. Ver Arthur Koestler, *O iogue e o comissário*, trad. rev. por Sérgio Milliet, S. Paulo, IPE, s.d., pp. 31-40, "A 'influenza' francesa".
14. Fritz Ackermann, *A obra poética de Antônio Gonçalvez Dias*, trad. de Egon Schaden, S. Paulo, CEC/CEL, 1964, pp. 31 e 156-159.
15. Wilson Martins, ob. cit., vol. III, p. 327. Sobre as traduções de Castro Alves, ver, de Cláudio Veiga, *Prosadores e poetas da Bahia*, Rio, Tempo Brasileiro, 1986, "Castro Alves tradutor de poetas" pp. 163-181.
16. Sílvio Romero, ob. cit., tomo IV, p. 1202.
17. *Apud* Wilson Martins, ob. cit., vol. IV, p. 374.
18. Sobre Caetano Lopes de Moura, além do texto de Brito Broca citado na nota 4, ver sobretudo, de Cláudio Veiga, *Um brasileiro soldado de Napoleão*, S. Paulo, Ática, 1979.
19. Wilson Martins, ob. cit., vol. II, p. 247.
20. Ver o capítulo "O romance-folhetim no Brasil" em Brito Broca, ob. cit., pp. 174-178.
21. Wilson Martins, ob. cit., vol. III, p. 220.
22. Antônio Soares Amora, *História da literatura brasileira* (séculos XVI-XX), S. Paulo, Saraiva, 1955, p. 63.
23. Wilson Martins, ob. cit., vol. II, p. 306.
24. Agripino Grieco, ob. cit., loc. cit.
25. Mello Nóbrega, *O soneto de Arvers*, Rio, s.i.e., 1954.
26. Traduções indiretas, via francês, tanto as de João do Rio quanto as de Elísio de Carvalho, conforme mostrou Gentil de Faria em *A presença de Oscar Wilde na "belle-époque" literária brasileira* (S. Paulo), 1988.
27. Edgard Cavalheiro, *Monteiro Lobato, vida e obra*, S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1955, pp. 532-540.
28. Érico Veríssimo, *Solo de clarineta*; memórias, 1º vol., Porto Alegre, Globo, 1973, pp. 248, 254, 255, 263 e 269.
29. Wilson Martins, ob. cit., vol. VII, p. 211.
30. Wilson Martins, ob. cit., vol. VII, p. 148.

Sobre a tradução de poesia

1. Jean-René Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris. Payot 1979, p. 86.

2. *Apud* George Steiner, *After Babel: aspects of language and translation*, Nova York-Londres, Oxford University Press, 1975, pp. 240-241.
3. Voltaire, *Cartas inglesas etc.*, sel. e trad. de Marilena de Souza Chauí, S. Paulo, Abril (série "Os pensadores"), 1984, p. 34.
4. *Apud* Paulo Rónai, *A tradução vivida*, Rio, Educom, 1976, pp. 6 e 79.
5. W. H. Auden, "C. P. Cavafy", *Forewords and afterwords*, sel. de E. Mendelson, Nova York, Vintage Books, 1974, pp. 333-344.
6. "Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto", incluído no presente volume.
7. Roman Jakobson, *Lingüística e comunicação*, trad. de I. Blikstein e J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix, 1969, p. 72.
8. Jean Cohen, *Estrutura da linguagem poética*, trad. de A. Lorencini e A. Arnichand, S. Paulo, Cultrix, 1978.
9. Samuel Levin, *Estruturas lingüísticas em poesia*, trad. de J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix, 1975.
10. Roman Jakobson, *Lingüística, poética, cinema*, org. por B. Schnaiderman e H. de Campos, S. Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 68 e 72.
11. Ob. cit. na nota 7, p. 72.
12. George Steiner, ob. cit., p. 275.
13. Em grego, *hermeneía* tanto quer dizer "explicação, interpretação" quanto "tradução".
14. *Apud* Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Ed., 1981, 2a. ed., p. 16.
15. Ob. cit., p. 15.
16. *Apud* Jean Cohen, ob. cit., p. 43.
17. Ob. cit, p. 315.
18. *Apud* Elsa T. de Pucciarelli, *Que es la traducción*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1970, p. 54.
19. Ob. cit., p. 323.
20. Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, Rio, José Olímpio, 1953, t. III, 5a. ed., pp. 797-798.
21. Em *Metalinguagem*, S. Paulo, Cultrix, 1976, pp. 27-30 (3a. ed.).
22. Em *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos), S. Paulo, Martins, 1959, 1º vol., p. 260.
23. Em "Propositions pour une poétique de la traduction" *in Langages*; la traduction, nº 28, dez. 1972, org. por J.-R. Ladmiral, Paris, Didier-Larousse, pp. 49-54.
24. Ob. cit., p. 391.
25. Gênesis 2:19, na trad. de João Ferreira d'Almeida.
26. Manuel Bandeira, "Eu vi uma rosa" *in* "Lira dos cinqüent'anos", *Poesias completas*, Rio, Americ Edit., 1944, p. 309.

Metáfora e memória

1. Paulo Rónai, *Como aprendi o português e outras aventuras*, Rio, Artenova, 1975, pp. 28-31.

2. Martha Steinberg e Sidney Camargo, *Dicionário de expressões idiomáticas metafóricas português-inglês*, S. Paulo, E.P.U., 1989.
3. Martha Steinberg, *1001 provérbios em contraste*, S. Paulo, Ática, 1985.
4. Martha Steinberg e Sidney Camargo, *Dicionário de expressões idiomáticas metafóricas inglês-português*, S. Paulo, McGraw-Hill, 1987.
5. Roman Jakobson, *Lingüística e comunicação*, trad. de I. Blikstein e J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969, pp. 127-128.
6. *Apud* Samuel R. Levin, *Estruturas lingüísticas em poesia*, trad. de J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975, p. 14.
7. Jacques Pineaux, *Proverbes et dictons français*, Paris, PUF, 1963, p. 6.
8. As citações deste parágrafo são de: Giambattista Vico, *Princípios de (uma) ciência nova* (acerca da natureza comum das nações), sel., trad. e notas de Antônio Lázaro de Almeida Prado, S. Paulo, Abril Cultural, 1974, pp. 11, 26, 37, 70, 91, 109, 115 e 176.
9. Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977, p. 197.
10. Ver Paulo Rónai, ob. cit., pp. 60-63.

Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto

1. No decorrer deste artigo, as remissões ao texto do *Itinerário de Pasárgada* (e de outras obras de Bandeira) serão feitas pela numeração da edição Aguilar de *Poesia e prosa* (PP) em dois volumes (I e II).
2. Paulo Rónai, *A tradução vivida*, Rio, Educom, 1976, p. 10. Bandeira traduziu o *Macbeth*.
3. Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa, "Introdução geral" a PP xci I.
4. Estas "traduções para o moderno" têm particular interesse para o estudo da *performance* de Bandeira tanto como poeta como tradutor. Exemplificam, quando mais não fosse, a sua labilidade no campo da expressão, em que se movimentava com o maior desembaraço entre os dois pólos do formalismo da língua literária tradicional e da desafetação vivaz da fala popular. Da sua intimidade com os clássicos da língua há reflexos confessos na sua versão de 4 sonetos de Elizabeth Barret Browning, de que diz: "O português dessas traduções contrasta singularmente com o dos poemas originais. É que na ginástica de tradução fui aprendendo que para traduzir poesia não se pode abrir mão do tesouro que são a sintaxe e o vocabulário dos clássicos portugueses. Especialmente quando se trata de tradução do inglês ou do alemão. A sintaxe dos clássicos, mais próxima da latina, é muito mais rica, mais ágil, mais matizada que a moderna, sobretudo a moderna do Brasil" [PP 78 II]. Em sentido oposto, do voluntário afastamento da dicção poética tradicional, é esta sua outra confissão: "o hábito do ritmo metrificado, da construção redonda, foi-se-me corrigindo lentamente à força de estranhos dessensibilizantes: traduções em prosa (as de Poe por Mallarmé)" [PP 33 II].
5. Roman Jakobson, *Lingüística, poética, cinema*, org. por B. Schnaiderman e H. de Campos, S. Paulo, Perspectiva, 1970, p. 72.
6. Acho o conceito de "aproximação" mais fecundo que o de "equivalência". Equivalência supõe igualdade ou correspondência de valores de um para outro sistema, a língua-fonte e a língua-alvo, o que é muito discutível, precisamente por tratar-se de dois sistemas diferentes. Aproximação é um conceito menos ambicioso e por isso mesmo mais abrangente, particularmente no terreno da tradução poética, onde, mais do que em outro terreno qualquer, o traduzido não equivale ao original mas é um "caminho" até ele, para usar a feliz expressão de Ortega y Gasset em "Miseria y esplendor de la traducción", *Misión del bibliotecario*, Madri, Revista de Occidente, 1967, p. 130.
7. Esta e as definições a seguir são do *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio B. de Holanda, Rio, Nova Fronteira, s.d., 1a. ed.
8. Roman Jakobson, "Aspectos lingüísticos da tradução", *Lingüística e comunicação*, trad. de I. Blikstein e J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix, 1969, p. 65.
9. Ortega y Gasset, ob. cit., p. 106.
10. A expressão aparece no *Íon* de Platão. Cf. W. K. Winsatt, Jr. e Cleanth Brooks, *Literary Criticism, a short story*, Londres, Routledge & Keagan Paul, 1957, p. 6.
11. J.-K. Huysmans, *A rebours*, Paris, Gallimard, 1977, p. 331.
12. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, pref. e org. de M. Bandeira, Rio, Simões, 1958, carta de 1/6/1929.

Sol e formol

1. Da qual resultaram, de 1980 até agora, numerosas traduções de poemas gregos modernos que, acompanhadas de notas e comentários acerca de seus autores, venho divulgando em jornais e revistas, entre os quais o suplemento "Cultura" de *O Estado de S. Paulo*, o antigo "Folhetim" da *Folha de S. Paulo*, *Escrita* (S. Paulo), *Revista de Cultura Vozes* (Petrópolis), suplemento literário do *Minas Gerais* (Belo Horizonte), *Colóquio* (Lisboa), *Olympia* (S. Paulo), *Resto do mundo* (Fortaleza), *Dimensão* (Uberaba) etc. No meu livro de ensaios *Gregos & baianos* (S. Paulo, Brasiliense, 1985) incluí igualmente textos sobre Seféris, Kaváfis e Kazantzákis.
2. Publicados em livro pela Editora Nova Fronteira, do Rio, em 1982 e reeditados em 1983, precedidos de uma notícia biográfica e de um ensaio crítico sobre Kaváfis e completados com notas de esclarecimeto do texto.
3. C. A. Trypánis, *Greek poetry: from Homer to Seféris*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press/Faber & Faber, 1981.
4. *Poesia moderna da Grécia*, seleção, tradução direta do grego, prefácio, textos críticos e notas de J. P. Paes, Rio, Editora Guanabara, 1986.
5. Citado por Paulo Rónai, *A tradução vivida*, Rio, Educom, 1976, pp. 6 e 79.
6. W. H. Auden, *Forewords & afterwords*, Nova York, Vintage, 1974, p. 333.

7. Ver Georges Mounin, *Os problemas teóricos da tradução*, trad. de H. L. Dantas, S. Paulo, Cultrix, 1975, especialmente o cap. IV.
8. Entre nós, o conceito de paramorfismo tradutório foi introduzido, ao que me consta, por Haroldo de Campos. Ver a propósito o seu ensaio "Tradução, ideologia e história" em *Território da tradução*, org. por Iumna Maria Simon, Campinas, Unicamp, 1984.
9. Roman Jakobson, *Lingüística e comunicação*, trad. de I. Blikstein e J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix, 1969.
10. Kimon Friar, *Modern Greek poetry*, Nova York, Simon & Schuster, 1973, p. 13.
11. Idem, ibidem, p. 649.
12. André Mirambel, *La langue grecque moderne*; description et analyse, Paris, Klincksieck, 1959, p. 19.
13. Jean Dubois et alii, *Dicionário de lingüística*, trad. de I. Blikstein (dir.), S. Paulo, Cultrix, 1978, p. 422.
14. Mario Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Torino, Ed. RAI, 1971, p. 334.
15. Friar, ob. cit., p. 44.
16. Baseei-me, para a versão, no texto constante em *Neoellinikí poiitikí anthologia Papyrou*, Atenas, Papiros Press, 1971, p. 234.
17. Mirambel, ob. cit., p. 345.
18. Trypánis, ob. cit., p. 686.

Uma odisséia tradutória

1. Em *Nikos Kazantzaki* (Paris, Plon, 1965), Aziz Izzet informa que o prêmio, já decidido em favor do romancista grego, foi-lhe retirado no último momento, pouco antes de sua morte, em conseqüência de pressão diplomática do governo de seu país, que o acusava de atividades subversivas. E o Nobel de literatura de 1957 acabou sendo dado a Albert Camus.
2. Cito de acordo com a minha tradução do poema. V. Konstantinos Kaváfis, *Poemas*, Rio, Nova Fronteira, 1982, 2a. ed., p. 118.
3. Aziz Izzet, ob. cit., p. 32.
4. O budismo era uma antiga fascinação de Kazantzákis. Está na base do "niilismo heróico" proposto como filosofia de vida em *Askitikí* [Exercícios Espirituais], um breviário de prosa poética que data de 1927, bem como em *O jardim dos rochedos* (1936), romance escrito em francês e inspirado por uma estada do autor em mosteiros budistas do Japão. Lembre-se ainda que em *Zorba, o Grego* se estabelece um confronto crítico entre o budismo puramente teórico do narrador e o exuberante vitalismo fisiológico do seu capataz.
5. Remeto o leitor eventualmente interessado em mais informações a respeito do poema, ao meu ensaio "A última viagem de Odisseu" em *Gregos & baianos*, S. Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 151-164.
6. Aldous Huxley, "Tragedy and the Whole Truth" *in Music at night and other essays*, Harmondsworth, Penguin, 1950, pp. 9-18.

7. *Apud* Kimon Friar, "Introduction" a *The odissey: a modern sequel*, Nova York, Simon & Schuster, copyright 1958, p. xxxii.
8. Aziz Izzet, ob. cit., p. 69.
9. Peter Bien, "The demoticism of Kazantzákis" *in* Edmund Keeley e Peter Bien (org.), *Modern Greek writers*, Princeton, P.U.P., 1973, 2a. tir., pp. 146-169.
10. Peter Bien, *idem, ibidem*. Em "A última viagem de Odisseu", cit., procurei mostrar que o paradoxo ou aparente incongruência entre fundo e forma na *Odisséia* kazantzakiana resultava da "tensão dialética própria de um poema visceralmente barroco onde a frondosidade metafórica da linguagem como que realça, por contraste, o ascetismo filosófico da visão de mundo nele proposta".
11. Friar, "Acknowledgements" *in The odissey: a modern sequel* de Nikos Kazantzákis; tradução em verso inglês, introdução, sinopse e notas por Kimon Friar; ilustrações de Ghika. Nova York, Simon & Schuster, copyright 1958.
12. André Mirambel, *Grammaire du grec modern*, Paris, Klincksiek, 1949, pp. 216-222. Sobre a composição de palavras no grego antigo, ver p. ex.: A. Freire, *Gramática grega*, Porto, Liv. Apostolado da Imprensa, 1971, pp. 284-286.
13. A edição de que me vali foi: Homero, *Odisséia*, trad. de Odorico Mendes, pref. de K. O. Müller, Salvador, Liv. Progresso Ed., 1957.
14. Homero, *The odissey*, texto grego com tradução inglesa de A. T. Murray, Londres, Heinemann-Harvard U. P., 1984 (reimp.), "Loeb Classical Library".
15. Talvez estranhe ao leitor que este verso conte apenas 16 sílabas. Isso se deve ao fato de ele terminar em paroxítono. Os versos terminados em oxítono têm todos, na minha tradução, 17 sílabas, embora nosso sistema de versificação, por levar em consideração apenas a última sílaba tônica, conte só 16. Na *Odisséia* de Kazantzákis, os versos terminam invariavelmente em paroxítona, sendo a sílaba final pós-tônica também incluída na contagem.

Sob o signo de Judas

1. Publicada em 1984 pela Editora Nova Fronteira, do Rio, com o título de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.
2. Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy / Los sermones de Mr. Yorick*; prólogo de Andrew Wright, tradução e notas de Javier Marías. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1978.
3. "Miseria y esplendor de la traducción" *in Misión del bibliotecario*, Madrid, Revista de Ocidente, 1967, 2a. ed., p. 130.
4. "Sol e formol: sobre a tradução de um poema de Karyotákis", incluído no presente volume.
5. Laurence Sterne, *The life & opinions of Tristram Shandy, gentleman*; editado por Graham Petrie com uma introdução de Christopher Ricks. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1980, reed.
6. Segundo H. Bradley, o fenômeno remonta ao século XII, quando da ocupação normanda da Inglaterra: "pode-se ver a imitação das formas de expressão francesa no uso da preposição *of* em vez da inflexão genitiva e da substituição

do singular, em pronomes de segunda pessoa, pelo plural cortês *you*". Citado por G. A. Sombrook, *The English language*, Londres, Longmans, Green & Co., 1947, p. 40.
7. Esse título, a rigor, só foi adotado a partir da segunda edição; o da primeira era *Máximas de virtude e formosura*.
8. Citação conforme o texto da edição da Academia Brasileira de Letras, 6a. de ordem (Rio, 1939, 2 vols.).
9. É pertinente lembrar que esse distanciamento em nada prejudica a fruição propriamente literária do texto. Antes a realça, na medida em que faz aumentar a admiração do leitor pela capacidade do romancista de pôr-lhe diante dos olhos da imaginação, a despeito dos séculos que deles o separam, personagens tão "vivos" e tão convincentes quanto os da ficção contemporânea do mesmo leitor.
10. *A tradução vivida*, Rio, Educom, 1976, pp. 65 e 102-103.
11. Verbete "viril" *in* A. Geraldo da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio, Nova Fronteira, 1982.
12. O Dr. Tharcillo Toledo Filho, a quem aproveito para agradecer de público.
13. Napoleão Mendes de Almeida, *Gramática metódica da língua portuguesa*, S. Paulo, Edição Saraiva, 1956, 8a. ed., p. 41.
14. *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1952, p. 123.

Sobre a crítica de tradução

1. *Apud* Paulo Rónai, *A tradução vivida*, Rio, Educom, 1976, p. 5.
2. *Apud* Paulo Rónai, ob. cit., p. 6.
3. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, *Itinerários*; cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho, S. Paulo, Duas Cidades, 1974.
4. Sobre a questão do *parti-pris* da tradução, consultar os debates da mesa-redonda sobre "Les partis pris de traduction: la pratique implique-t-elle une théorie?" em *Actes des deuxiè mes assises de la traduction littéraire* (Arles, 1985), Arles, Actes Sud, 1986.
5. J.-R. Ladmiral, *Traduire: theoremes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 86.
6. Augusto Meyer, *A forma secreta*, Rio, Grifo, 1971, 2a. ed., pp. 68 e 104.
7. *Apud* Valery Larbaud, *De la traduction*, Arles, Actes Sud, 1984, p. 51.
8. *Apud* Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*, S. Paulo, Liv. Lealdade (dep.), 1925, pp. 90 e 92.
9. Kenneth Burke, *Teoria da forma literária*, trad. J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969, pp. 45 e 128 passim.
10. A pragmática, um dos três aspectos da semiótica, sendo os outros dois a sintática e a semântica, é definida por Colin Cherry (*A comunicação humana*, trad. J. P. Paes, S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1971, p. 353) como o que "se ocupa dos usuários específicos e de suas respostas aos signos; é o aspecto psicológico".
11. Retomo aqui resumidamente conceitos que desenvolvi em "Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto", incluído neste volume.

12. O conceito de tradução criativa, recriação ou transcriação tem sido desenvolvido entre nós por Haroldo de Campos. Em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (S. Paulo, Perspectiva, 1981), chama ele de "transcriação" sua versão de duas cenas do *Fausto*.
13. Campinas, Universidade Estadual, 1984.
14. Já entre os nossos poetas pré-românticos e românticos — de José Bonifácio a Gonçalves Dias e Castro Alves, — esse estatuto de igualdade estava implícito na inclusão de traduções, ao lado de poemas originais, nos livros que publicavam.
15. Em seu prefácio ao *Guia prático de tradução inglesa* de Agenor Soares dos Santos (S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1981).
16. Ob. cit., p. 15.
17. Ob. cit., p. 63.

OBRAS DO AUTOR

Poesia

Um por todos (poesia reunida 1947-1986). São Paulo, Brasiliense, 1986.
A poesia está morta mas juro que não fui eu. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

Poesia infanto-juvenil

É isso ali. Rio de Janeiro, Salamandra, 1984.
Olha o bicho. São Paulo, Ática, 1989.
Poemas para brincar. São Paulo, Ática, 1990.

Ensaio

As quatro vidas de Augusto dos Anjos. São Paulo, Pégaso, 1957.
Os poetas. São Paulo, Cultrix, 1961.
Mistério em casa. São Paulo, C.E.C., 1961.
Pavão parlenda paraíso. São Paulo, Cultrix, 1977.
Gregos & baianos. São Paulo, Brasiliense, 1985.
A aventura literária. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Principais traduções

Sonetos luxuriosos, de Pietro Aretino. Rio de Janeiro, Record, 1981.
Poemas, de Konstantinos Kaváfis. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
Tristram Shandy, de Laurence Sterne. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
Os buracos da máscara (antologia de contos fantásticos). São Paulo, Brasiliense, 1986.
Poesia moderna da Grécia. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
Poemas, de W. H. Auden (em colaboração com João Moura Jr.). São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
Às avessas, de J.-K. Huysmans. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
Poemas, de William Carlos Williams. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
Poemas, de Paul Éluard. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

com grandes obras clássicas e modernas que ele amorosamente verteu para o português.

A par da paixão de traduzir, o Autor ressalta o receio de "trair" o original, risco que coloca todo tradutor "sob o signo de Judas". Os jogos de palavras e as sutilezas de estilo, a tentação sempre presente de simplificar quando não se consegue dar conta de todas as ressonâncias de um termo, os trocadilhos, os falsos cognatos — muitas dessas armadilhas são aqui analisadas e exemplificadas, num estilo agradável e cheio de verve.

Este livro vem, assim, dar uma importante contribuição a todos os que se interessam pela difícil arte de traduzir, seja como estudiosos ou como profissionais. Afinal, como assinalou Milan Kundera, os tradutores podem ser considerados "os modestos construtores do Ocidente". "Do Ocidente não, do mundo todo", completa José Paulo Paes.